ТАНЦЫ,

ИХЪ ИСТОРІЯ И РАЗВИТІЕ

СЪ ДРЕВНИХЪ ВРЕМЕНЪ ДО НАШИХЪ ДНЕЙ

(ПО ИЗДАНІЮ Г. ВЮИЛЬЕ)

СЪ МНОГОЧИСЛЕННЫМИ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ И ПОРТРЕТАМИ ЗНАМЕНИТЫХЪ ТАНЦОВЩИЦЪ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ТИПОГРАФІЯ А. С. СУВОРИНА. ЭРТЕЛЕВЪ ПЕР., Д. 13
1902



Па на экзаменѣ въ «Opéra» въ Парижѣ.
(Съ наброска Ренуара).

ВСТУПЛЕНІЕ.



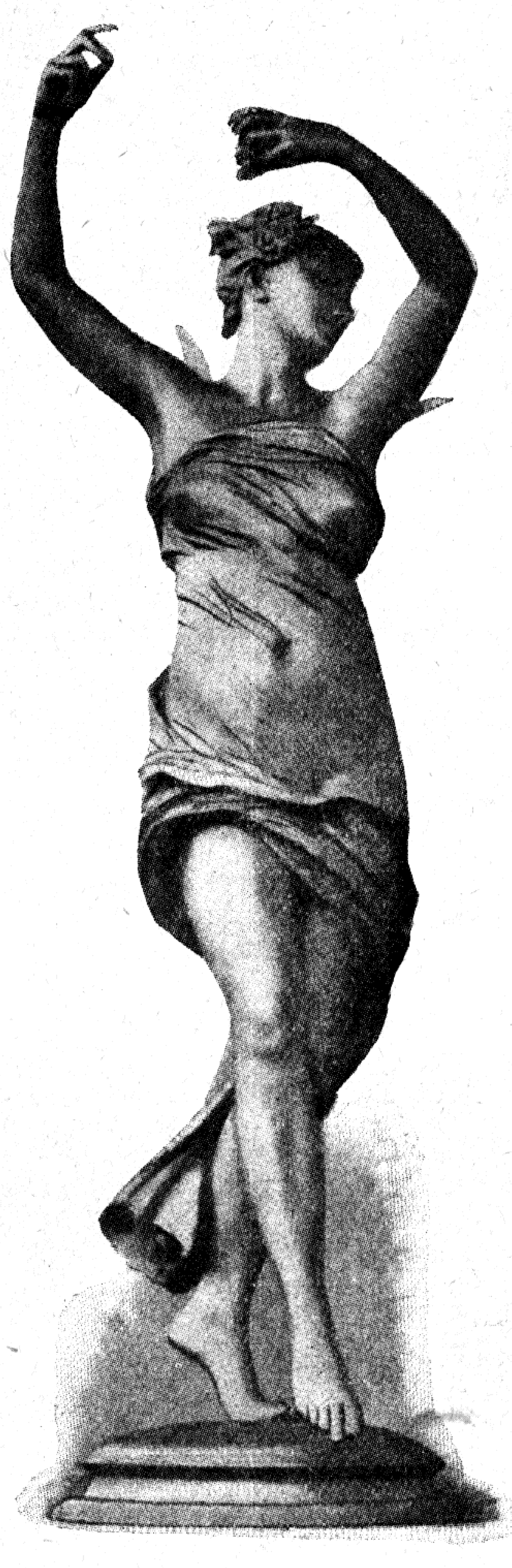
Танецъ.
(Со статуи Жерома).

Танцы можно назвать ритмической поэмой, представляющей зрителямъ въ живыхъ картинахъ пластическую красоту во всемъ совершенствѣ ея формъ и движеній. Это искусство проникнуто интенсивной поэзіей, богатой образами и переносящей насъ, подобно музыкѣ, въ міръ иллюзіи и грёзъ. Слово «танцы» вызываетъ въ нашемъ умѣ представленіе чего-то граціознаго, нѣжнаго и воздушнаго. «Тѣло женщины во время танцевъ»,—говоритъ Жюль Лемэтръ,—«кажется почти не подчиняющимся обычнымъ законамъ тяжести. Оно представляется наполовину неземнымъ, дотого оно гармонично управляется какимъ-то нѣжнымъ духомъ, облагораживающимъ его и придающимъ ему особенную, сверхъестественную воздушность. Иногда кажется, что это танцуетъ душа, воплощенная въ видимый образъ».

Съ самаго своего нарожденія танцы были искусствомъ, имѣющимъ свои правила, свои законы—аналогично музыкѣ и скульптурѣ. И, подобно всѣмъ

искусствамъ, танцы признавались талантомъ, чуднымъ даромъ. Въ Греціи, колыбели искусствъ, Музы, по словамъ поэтовъ, предстали взорамъ смертныхъ въ граціозномъ хороводѣ, который вела муза танцевъ Терпсихора. Панъ научилъ пастуховъ Эллады сельскимъ танцамъ. Въ священныхъ рощахъ Олимпа и Пеліона Граціи по ночамъ присоединялись къ Нимфамъ источниковъ, и нѣжная луна освѣщала своими серебристыми лучами ихъ

изящные, воздушные танцы. Гезіодъ разска-
зываетъ о томъ, какъ «при свѣтѣ стыдливой
утренней зарницы въ ритмической пляскѣ онѣ
касались своими алеба стровыми ногами цвѣ-
тущихъ склоновъ Пар наса». Въ тиши лѣсовъ,
передъ священными ал тарями, молодыя дѣву-
шки, увѣнчанныя дубо выми вѣнками и цвѣ-
тами, плясали въ честь боговъ Пана, Аполлона
и Діаны. Въ храмахъ были установлены свя-
щенныя пляски въ честь милостивыхъ боговъ, а
послѣ жатвы вокругъ по слѣднихъ сноповъ мо-
лодыя дѣвушки танцо вали въ то время, какъ
жрицы пѣли хоромъ бла годарственные гимны
Церерѣ, бѣлокурой бо гинѣ, дарующей чело-
вѣчеству обильныя жа твы. Въ языческ и
древне-библейскіе вѣка танцы были примѣ-
шаны къ религіознымъ культамъ. Жрецы Ози-
риса исполняли священ ныя пляски, воплощав-
шія своими медленны ми, торжественными
позами и движеніями таинственное теченіе
свѣтилъ въ безконеч номъ пространствѣ не-
бесъ. Израильтяне пля шутъ, прославляя и
воспѣвая Іегову, выра жая этимъ свою любовь
и благодарность. Самъ Давидъ плясалъ передъ
Скиніей Завѣта, въ ко торой хранились скри-
жали съ заповѣдями. На-ряду съ священ-
ными плясками суще ствовали у всѣхъ наро-
довъ и свѣтскіе танцы, въ которыхъ отража-
лись нравы тѣхъ эпохъ, и они являются теперь
цѣнными исторически ми документами. Рим-
ляне, подражатели и по слѣдователи грековъ во
всѣхъ искусствахъ, за имствовали отъ нихъ



Вакханка.
(Со статуи Делапланша).

также и танцы. Упадокъ Римской имперіи является временемъ упадка всѣхъ искусствъ, въ томъ числѣ и танцевъ, которые въ блестящій вѣкъ Медичи вновь возрождаются со всей ихъ пластичностью и поэзіей позъ и движеній. Какъ только Францiя нѣсколько оправилась отъ своихъ политическихъ смутъ и распрей, въ ней начали процвѣтать искусства, и танцы опять появились во дворцахъ и входили въ программу всѣхъ торжествъ. Это эпоха очень торжественнаго и медленнаго танца «la pavanne»,

предназначеннаго, по словамъ каноника Жана Табуро, издавшаго первую книгу о танцахъ, исключительно только для королей, принцевъ и вельможъ, чтобы дать имъ случай показать на какомъ-нибудь торжествѣ ихъ роскошные костюмы и придворныя мантіи. Въ изящной и элегантной придворной атмосферѣ временъ Регентства и царствованій Людовиковъ XV и XVI танцы становятся воздушными, изящными, появляется задорный «гавотъ», граціозный «менуэтъ», и Вато въ цѣломъ рядѣ картинъ передаетъ потомству изысканныя, красивыя позы, глубокіе реверансы, преднамѣренную, изученную небрежность движеній танцующихъ. Не смотря на видимую грацію и прелесть,



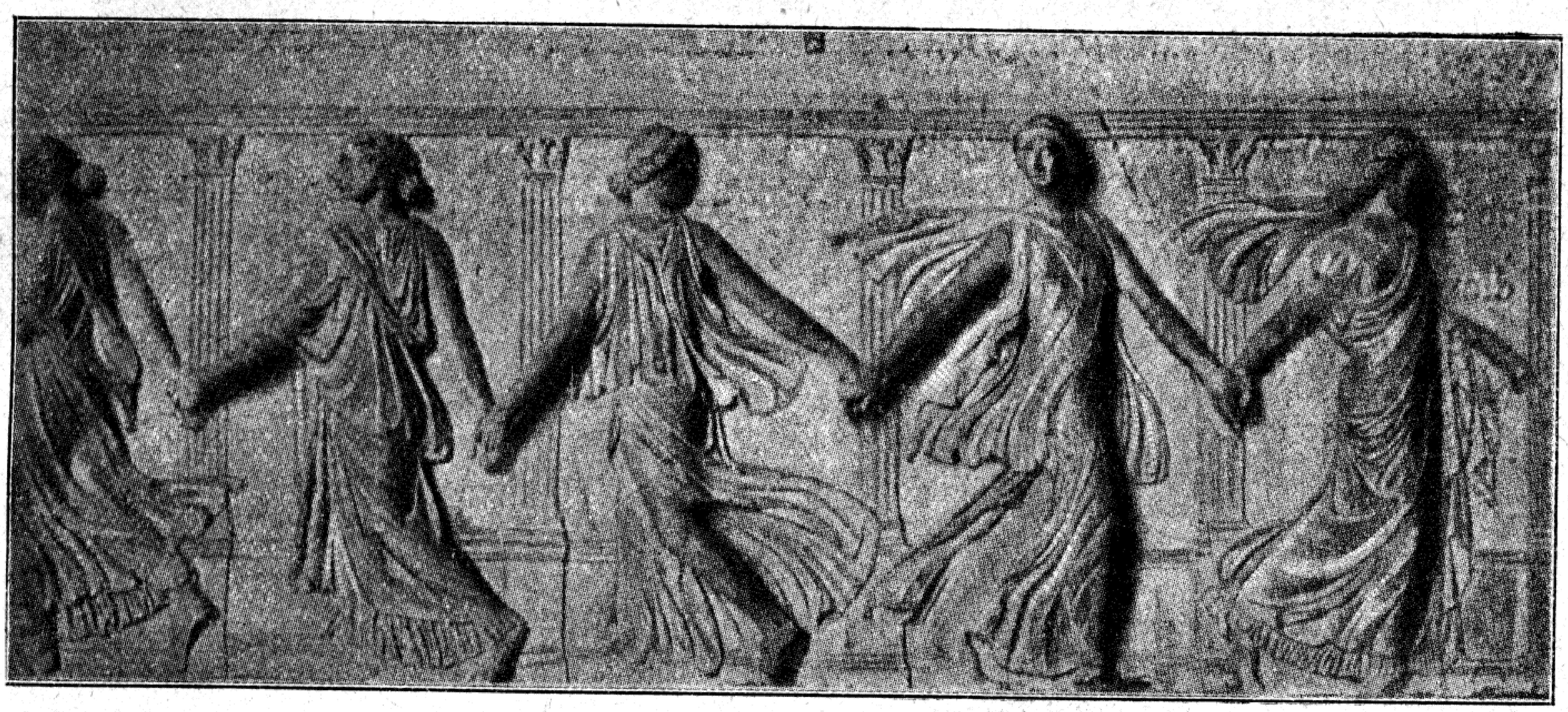
Танцовщица Камарго.
(Съ гравюры XVIII вѣка).

танцы этой эпохи такъ же, какъ и все общество и нравы напыщены, неестественны и принужденны. Профессора танцевъ и хорошихъ манеръ навязывали всѣмъ однообразную манеру кланяться, ходить, двигаться, и какой-нибудь живой, неожиданный порывъ, болѣе страстное увлеченіе считались въ танцахъ неприличными, грубыми. Послѣ Революціи и первой Имперіи во всѣхъ салонахъ раздаются плавные и страстные звуки вальса, вводится веселый, шумный котильонъ съ его бѣшенымъ финальнымъ галопомъ и съ цѣлымъ дождемъ цвѣтовъ и орденовъ. Общественные балы процвѣтаютъ, тамъ, подъ аплодисменты и крики восторга зрителей, любители выплясы-

ваютъ танцы, не подчиняющіеся никакимъ законамъ и правиламъ хореографическаго искусства, но увлекательные и опьяняющіе. Затѣмъ танцы на время какъ бы впадаютъ въ немилость, въ бальныхъ залахъ нехотя танцуютъ одни только вальсы, котильоны и скучныя кадрили, и только за последніе годы вернулись къ прежнимъ изящнымъ танцамъ, требующимъ отъ танцующихъ много граціи и плавности. Но, судя по картинамъ прежнихъ художниковъ, надо полагать, что люди вѣка фижмъ, мушекъ и напудренныхъ париковъ обладали въ большей степени этимъ качествомъ, чѣмъ наши современники, или же эти танцы требуютъ непремѣнно и костюмовъ той эпохи. Въ наши дни танцы, какъ искусство, процвѣтаютъ въ балетѣ, и современные художники Поль Ренуаръ, Дегазъ и другіе очень часто и съ большимъ талантомъ изображаютъ блестящихъ «звѣздъ» хореографическаго неба.



Адскій галопъ въ Мабилѣ.
(Рис. изъ «Conservatoire de la Danse moderne).



Танцы нимфъ.
(Часть античнаго фриза въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ).

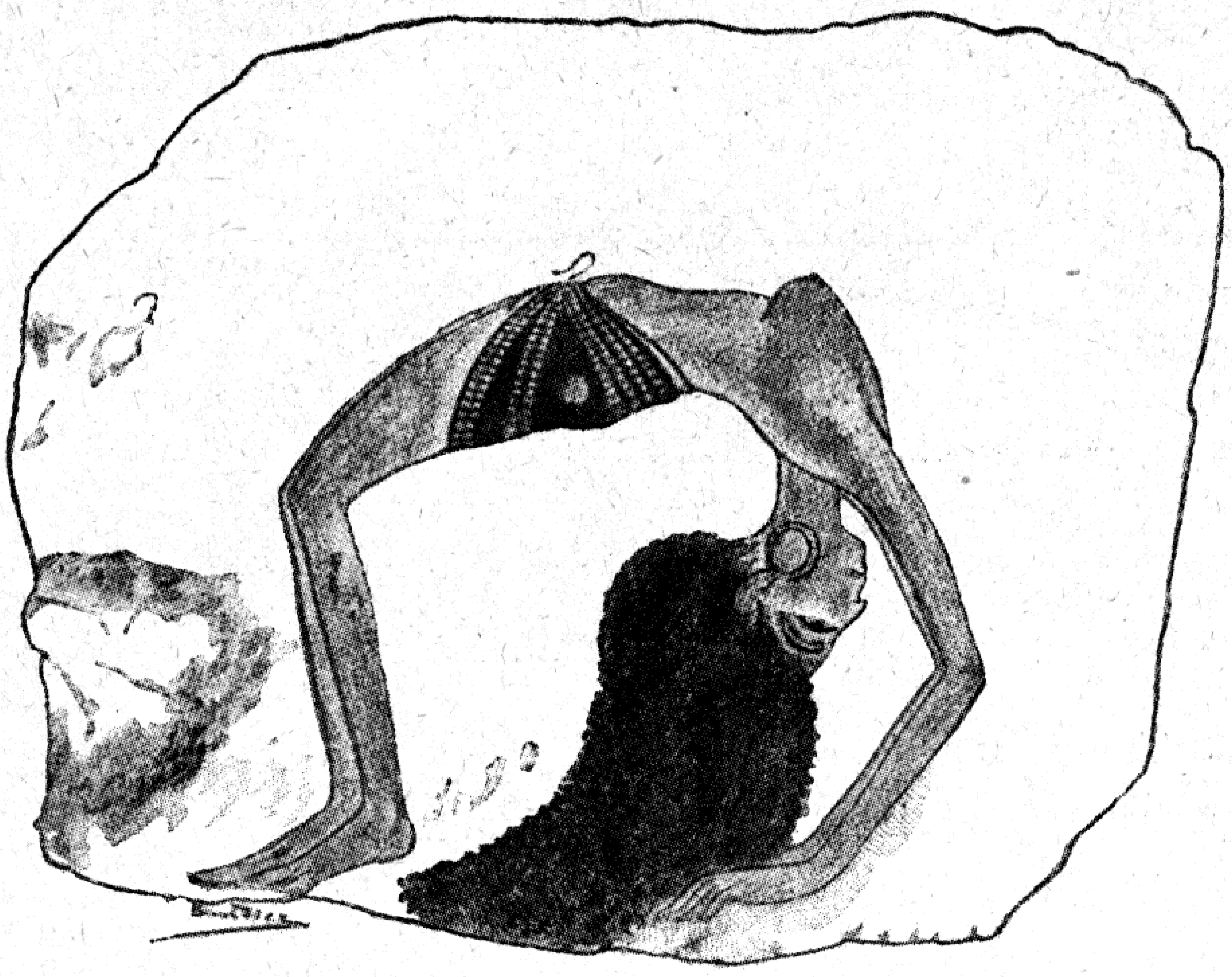
I.

Античные танцы.

Какъ выше замѣчено, танцы съ самаго начала ихъ существованія были особеннымъ искусствомъ, имѣющимъ свои законы и правила. Насколько это можно прослѣдить по исторіи, они съ самыхъ древнихъ временъ составляли часть религіозныхъ культовъ всевозможныхъ народовъ и какъ бы воплощали неизмѣняемость и гармонію движеній небесныхъ свѣтилъ.

Въ храмамъ, въ особо назначенныхъ для этого мѣстахъ передъ изображеніями боговъ происходили эти священныя пляски съ ихъ плавными равномѣрными движеніями, похожими на ритмическое покачиваніе кадильницъ. Объ этихъ священныхъ плясках упоминается впервые въ исторіи Египта, но нѣтъ сомнѣнія, что танцы появились вмѣстѣ съ человѣчествомъ. Одинъ писатель древняго міра говоритъ: «Танцы родились въ то время, когда создавался весь міръ. Они появились вмѣстѣ съ Амуромъ, однимъ изъ древнѣйшихъ боговъ». Въ древніе вѣка мимика, этотъ первый языкъ человѣчества, была связана съ танцами. Первыя пляски были символическими, — многіе писатели утверждаютъ, что онѣ были астрономическими и въ подтвержденіе этого говорятъ, что алтарь, всегда помѣщаемый въ центрѣ египетскихъ храмовъ, воплощалъ дневное свѣтило, а танцующіе вокругъ него жрецы изображали планеты, движущіяся вокругъ солнца. Появленіе быка Аписа праздновалось особенными плясками, а смерть его оплакивалась погребальными плясками. Обрядовые и религіозные танцы, перенятые іудеями у египетскихъ жрецовъ, были въ большомъ почетѣ у этого народа. Моисей послѣ перехода черезъ Чермное море повелѣлъ іудеямъ исполнить благодарственный танецъ въ честь Іеговы, — онъ же строго наказалъ всѣхъ, осмѣлившихся плясать вокругъ золотого тѣльца и тѣмъ какъ бы осквернившихъ священныя пляски. Въ Ветхомъ Завѣтѣ сказано: «Прославляйте Господа звуками трубъ, прославляйте его арфами и тимпанами, прославляйте его въ пѣсняхъ, прославляйте его пляской!» и во многихъ псал-

махъ упоминается объ этомъ же. Клиросъ въ Іерусалимскомъ храмѣ такъ же, какъ въ другихъ іудейскихъ храмахъ, предназначался для священныхъ плясокъ, и священнослужители изъ колѣна Левитова тамъ пѣли и плясали подъ звуки духовыхъ и струнныхъ инструментовъ. Но у іудеевъ были и другіе танцы, болѣе свѣтскаго характера, такъ, напр., въ Книгѣ Судей упоминается о томъ, что дочь Іефѳая встрѣтила отца, танцуя подъ звуки бубенъ. Въ Книгѣ Царствъ говорится о томъ, что женщины всѣхъ городовъ плясали подъ звуки кимваловъ въ честь Давида, побѣдившаго Голіаѳа, а Юдиѳь, принесшую голову Олоферна въ станъ израильтянъ, привѣтствовали хвалебной пѣснью и плясками.



Египетская танцовщица 3000 лѣтъ тому назадъ. (Въ Туринскомъ музеѣ).

Но ни у одного народа древняго міра не были такъ распространены танцы, какъ у грековъ. Въ этой странѣ танецъ является дѣйствительнымъ истолкователемъ или какъ бы настоящимъ истолкователемъ чувствъ и страстей человѣчества. Платонъ опредѣляетъ танцы слѣдующимъ образомъ: «Танцы—это искусство высказать все посредствомъ жестовъ». Греки не отдѣляли мимики отъ танцевъ; эти два искусства были у нихъ постоянно и тѣсно связаны между собой, такъ какъ они не признавали танецъ только какъ бы предлогомъ для ритмическихъ движеній и красивыхъ позъ, — напротивъ, они стремились прежде всего къ тому, чтобы каждое движеніе въ танцахъ выражало какую-нибудь мысль, дѣйствіе, поступокъ, такъ сказать, говорило что-нибудь зрителю. И они задолго до того, какъ создалось у нихъ и главнымъ образомъ у римлянъ искусство пантомимы, придавали символическое значеніе самымъ безпорядочнымъ, даже разнузданнымъ движеніямъ. Чтобы вполнѣ усвоить себѣ смыслъ, вложенный греками въ ихъ танцы, слѣдовало бы узнать, и при томъ руководствуясь именно ихъ точкой зрѣнія, всѣ тѣ намѣренія и всѣ тѣ понятія, какія эти танцы должны были выражать. Современные же изслѣдователи и читатели принуждены довольствоваться догадками, предположеніями, и можно только съ достовѣрностью сказать, что эти выразительные танцы имѣли огромное значеніе въ религіозномъ культѣ этой страны и во всѣхъ тѣлесныхъ упражненіяхъ, на которыхъ основывалось главнымъ образомъ въ Греціи воспитаніе юношества. Аристотель упоминаетъ о танцовщикахъ, умѣвшихъ подражать и выражать въ танцахъ



Танцовщица съ обручемъ.

(Бронзовая полихромическая статуэтка Жерома).

нравы, страсти и поступки людей. Въ его время, за триста лѣтъ до вѣка Августа, танцы въ Греціи уже достигли высшей точки совершенства. Такъ же, какъ у египтянъ и іудеевъ, всѣ религіозныя торжества эллиновъ начинались и сопровождались священными плясками. Танцы входили въ программу гимнастическихъ упражненій, примѣнялись при обученіи воиновъ, и



Античный танецъ.

(Съ англійской гравюры начала XIX вѣка).

древніе греки называли танцемъ каждое ритмическое движеніе, даже маршировку. Ликургъ придавалъ танцамъ огромное воспитательное значеніе, и среди многочисленныхъ тѣлесныхъ упражненій, установленныхъ имъ для спартанскихъ юношей, танцамъ было отведено первое мѣсто. Во времена Аристофана врачи прописывали танцы какъ лѣкарство. Ни одно семейное торжество или



Танцующія молодыя гречанки.

(Часть барельефа, открытаго въ Аѳинахъ).

праздникъ не обходилось безъ плясокъ. Но эти танцы древняго міра не походили на то, что̀ въ наши дни называется этимъ именемъ. Когда у древнихъ авторовъ встрѣчается это слово, то его можно почти всегда переводить словами: движеніе, жестъ, пантомима. Такимъ образомъ танцы у древнихъ

народовъ имѣли совсѣмъ иное и болѣе важное значеніе, чѣмъ у насъ, и приближались больше къ движеніямъ въ природѣ. «Молодое животное»,—говоритъ Платонъ,—«не можетъ оставаться спокойнымъ. Оно находится почти въ постоянномъ движеніи, оно прыгаетъ, бѣгаетъ съ видимымъ удовольствіемъ, какъ бы желая растратить въ этихъ ненужныхъ и безпорядочныхъ движеніяхъ избытокъ своихъ молодыхъ силъ. Человѣкъ танцуя повинуется той же потребности, но животное лишено способности отдавать себѣ отчетъ въ правильности или безпорядочности своихъ движеній, а человѣкъ получилъ въ даръ отъ боговъ вмѣстѣ съ чувствомъ удовольствія и чувство ритма и гармоніи». Въ Аѳинахъ было установлено огромное число обрядовъ и религіозныхъ церемоній, къ которымъ всегда примѣшивались танцы. Такъ, напр., всѣ торжества въ честь Діониса, бога вина, начинались и сопровождались плясками. Сами боги принимали участіе въ танцахъ и придумывали новые. Аполлонъ черезъ своихъ Музъ передалъ смертнымъ законы и правила хореографическаго искусства, Гефестъ (Вулканъ), по словамъ Гомера, отчеканилъ на щитѣ Ахиллеса танцующія фигуры. Герои слѣдуютъ примѣру боговъ: Орфей, Тезей, Касторъ и Поллуксъ и другіе празднуютъ свои побѣды и подвиги ими же придуманными плясками. Греческіе поэты и писатели очень часто воспѣваютъ танцы. Анакреонъ повторяетъ не разъ въ своихъ одахъ, что онъ «всегда готовъ танцовать». Аристофанъ и Эсхилъ пляшутъ на подмосткахъ во время исполненія ихъ комедій и драмъ, и даже упоминается о томъ, что Сократъ танцовалъ съ Аспазіей. И въ Греціи танцовали всегда и при всякихъ случаяхъ, въ храмахъ, передъ жертвенниками, въ лѣсахъ и на по-

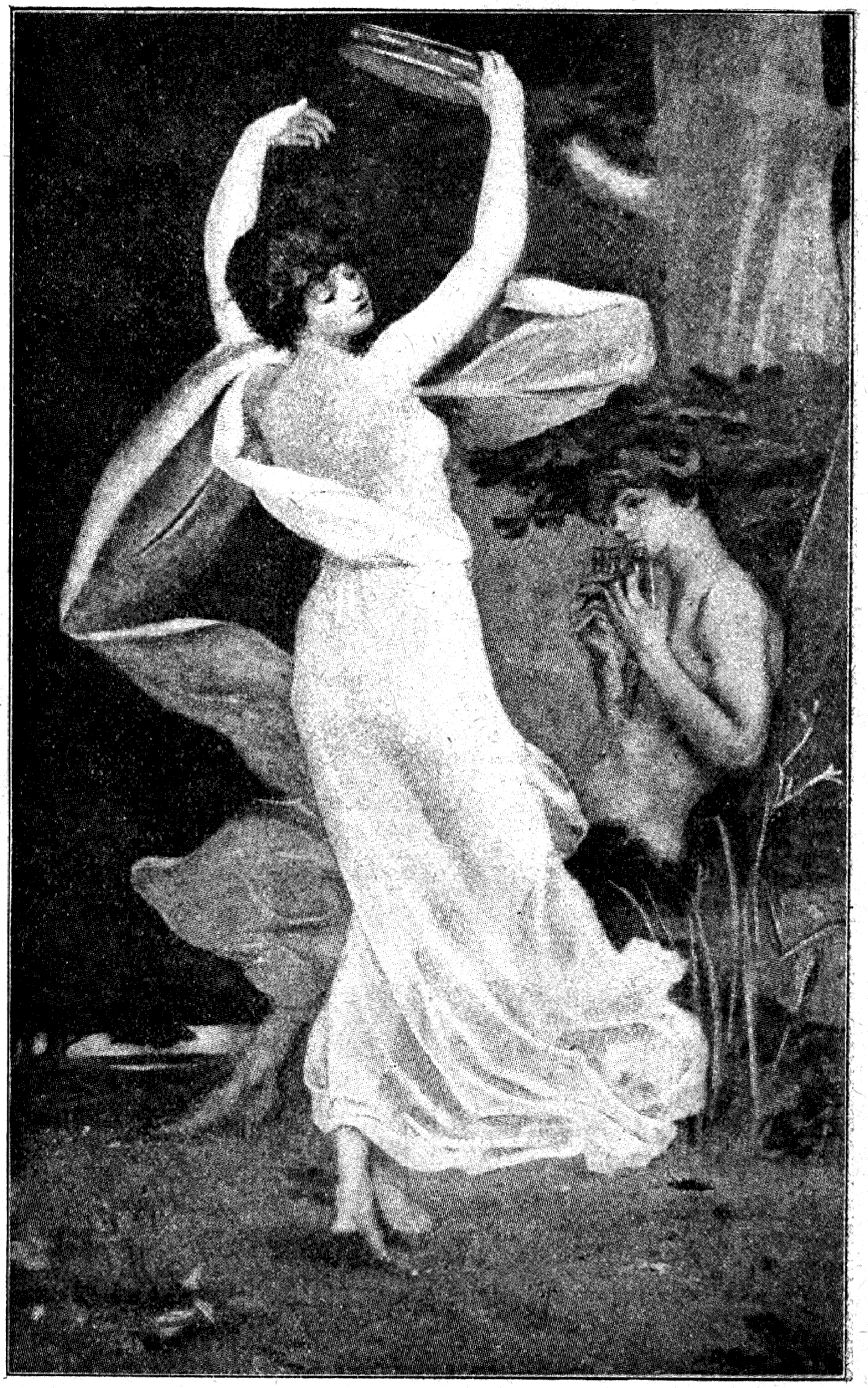


Царь Давидъ, танцующій передъ Скиніей Завѣта.
(Съ картины Доминикино).



Пляска іудеевъ вокругъ золотого тельца.
(Съ гравюры Шеуфелейна).

ляхъ, при каждомъ семейномъ торжествѣ, рожденіи, свадьбѣ и похоронахъ. Танцовщики и танцовщицы, упражнявшіеся въ своемъ искусствѣ при религіозныхъ обрядахъ и церемоніяхъ, выбирались изъ самыхъ знатныхъ эллинскихъ родовъ, и знаменитые танцовщики нерѣдко занимали самыя высокія государственныя должности,—такъ, напр., Аристодемъ былъ посломъ у Филиппа, царя Македоніи, который былъ женатъ на танцовщицѣ. Художники передали намъ на вазахъ и сосудахъ, на мраморныхъ и бронзовыхъ барельефахъ, въ граціозныхъ, полныхъ жизни Танагрскихъ статуэткахъ, движенія и жесты танцующихъ, а поэты и писатели сохранили въ своихъ произведеніяхъ до нашихъ дней названія и правила греческихъ плясокъ. Многочисленные танцы этого народа раздѣлялись на священные, военные и свѣтскіе. Священныя пляски, какъ гласитъ преданіе, были придуманы Орфеемъ, котораго вдохновили видѣнные имъ религіозные танцы и церемоніи египетскихъ жрецовъ. Онъ передалъ ихъ хореографическія правила грекамъ, но подъ звуки его волшебной лиры измѣнился прежній ритмъ, измѣнились и движенія, жесты и позы,—они стали болѣе соотвѣтствовать характеру и духу греческаго народа. Платонъ говоритъ, что эти священные танцы были вначалѣ проникнуты строгой красотой, благородствомъ, нѣжностью,—именно тѣмъ чувствомъ, которымъ долженъ проникнуться смертный, поклоняясь и прославляя боговъ. Величественныя и вмѣстѣ съ тѣмъ гибкія движенія во время этихъ танцевъ прекрасно выражали героическій характеръ грековъ, ихъ физическую силу и ловкость и всегда производили сильное впечатлѣніе на зрителей. Одинъ изъ этихъ танцевъ «гормосъ» въ честь богини Артемиды (Діаны) исполнялся всей спартанской молодежью, и хотя танцующіе безъ различія пола плясали безъ всякихъ одеждъ, чувство стыдливости зрителей не оскорблялось, — дотого движенія и позы были цѣломудренно-прекрасны. По преданію, Ликургъ установилъ этотъ танецъ; когда же многіе почтенные граждане Спарты принялись упрекать знаменитаго законодателя за то, что онъ допустилъ появленіе голыхъ танцовщицъ, онъ, по



Идиллія.
(Съ картины Рафаэля Колэна).

словамъ Плутарха, отвѣтилъ: «Я это сдѣлалъ съ той цѣлью, чтобы женщины, принимая участіе въ танцахъ вмѣстѣ съ мужчинами, сравнялись съ ними въ силѣ, ловкости, тѣлесномъ здоровьѣ, добродѣтели и благородствѣ и чтобы онѣ научились презирать мнѣніе пошлой толпы». Къ священнымъ танцамъ причислялись жертвенныя и погребальныя пляски. На этихъ послѣднихъ танцующіе появлялись во главѣ погребальнаго шествія въ бѣлыхъ одеждахъ и плясали подъ звуки особенныхъ инструментовъ, употребляемыхъ только при этихъ церемоніяхъ. По временамъ пляски прекращались, и участвовавшіе въ нихъ пѣли гимны, въ которыхъ воспѣвались добродѣтели и доблести умершаго, а позади нихъ шли наемные плакальщики и плакальщицы, сопровождавшіе красивыми ритмическими жестами свои жалобныя стенанія. Военныя пляски не были такъ многочисленны и разнообразны, какъ священныя, но онѣ играли большую роль въ воспитаніи юношества. Наши современные пріемы при маршировкѣ солдатъ указываютъ на несомнѣнное, хотя и очень отдаленное родство съ военными плясками грековъ. Плутархъ отзывается о нихъ съ большимъ восторгомъ. «Военная пляска возбуждаетъ храбрость, пробуждаетъ сознаніе дѣла и подвига и поддерживаетъ людей на трудномъ пути чести и добродѣтели».



Хоръ вакханокъ.
(Въ Парижской Національной Библіотекѣ)

Въ военныхъ пляскахъ принимали участіе не только мужчины, но и амазонки, спартанки и жительницы Аркадіи счастливой. Какъ бы ни раздѣлялись и ни назывались греческіе танцы, всѣ они стремились изображать и выражать явленія и сцены дѣйствительной жизни. Современные танцы носятъ скорѣе характеръ гимнастическій, а не подражательный, воспроизводительный. Пантомима и мимика не играютъ въ нихъ роли, позы и движенія рукъ однообразны и разъ на всегда установлены, тогда какъ греческіе танцы прежде всего пластичны, и мимика, движеніе рукъ, жесты, позы должны были быть выразительны, такъ сказать, декоративны. Къ свѣтскимъ танцамъ греки причисляли и трагическія или театральныя пляски. Съ самаго основанія греческаго театра хоръ плясалъ подъ звуки своего пѣнія, затѣмъ долгое время актеры въ маскахъ сопровождали свои мимическіе танцы пѣніемъ. Впослѣдствіи авторы сами появлялись на сценахъ, декламируя свои произведеніи въ то время, какъ танцовщики передавали жестами и движеніями дѣйствія драмъ и комедій. Это соединеніе поэзіи, музыки и пластическаго танца придало греческому хореографическому искусству особенную, очень характерную красоту и благородство. Во время танцевъ нѣкоторые изъ исполнителей выбивали тактъ ногами, оттѣняя, ускоряя или замедляя темпъ,—они надѣвали для этого особенныя сандаліи, деревянныя или же-

лѣзныя, различной толщины, смотря по тому, какого эффекта они желали достигнуть. При легкихъ, воздушныхъ танцахъ тактъ выбивался руками, на среднихъ пальцахъ которыхъ были надѣты устричныя раковины — въ наши дни въ Испаніи кастаньеты играютъ ту же роль. Греки заимствовали дѣйствія или, если можно такъ выразиться, сюжеты героическихъ танцевъ изъ миѳологіи и преданій о герояхъ. Чаще всего изображались въ нихъ Сатурнъ, пожирающій своихъ дѣтей, Зевсъ, похищающій Европу, Аполлонъ, преслѣдующій Дафну, судъ Париса и тому подобное. Существовали также комическія пляски, веселыя, живыя, часто шутовскія, даже непристойныя,—онѣ предназначались для людей, уже охваченныхъ винными парами. Ѳеофрастъ въ одномъ изъ своихъ сочиненій, описывая человѣка, утратившаго всякій стыдъ, приводитъ какъ вѣское доказательство этого тотъ фактъ, что онъ танцуетъ «кордасъ», даже не напившись предварительно. Этотъ танецъ по преданію былъ придуманъ сатиромъ Кордасомъ. Героя Тезея признаютъ авторомъ танца, въ которомъ всѣ жесты, движенія, позы подражаютъ перелету птицъ,—этотъ танецъ долженъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ напоминать зрителю безчисленные повороты, изгибы, проходы и извилины Лабиринта, по которымъ герою пришлось проходить въ поискахъ за Минотавромъ. Затѣмъ шли сатирическіе танцы, всегда сопровождаемые скабрезными пѣснями и поэмами, наполненными двусмысленностями и не особенно приличными остротами. Эти танцы являлись большей частію пародіей на жизнь, поступки, дѣятельность какихъ-нибудь писателей, философовъ или извѣстныхъ гражданъ, занимающихъ высшія общественныя должности. Часто исполнитель надѣвалъ маску, представляющую вѣрный портретъ пародируемаго лица. Этотъ родъ танцевъ былъ въ особенности распространенъ среди жителей Аттики. Всѣ семейныя торжества служили предлогомъ къ танцамъ. Вначалѣ они исполнялись только членами семьи, а затѣмъ профессіональными наемными танцовщиками. Стоитъ только взглянуть на Танагрскія статуэтки, чтобы понять, сколько свободы и самостоятельности предоставляли древніе танцы исполнителю, который могъ давать волю своей фантазіи и своему вкусу, онъ долженъ былъ только соблюдать нѣкоторыя традиціонныя правила, но они были, такъ сказать, только канвой, на которой каждый могъ вышивать всевозможныя варіаціи. Такой танецъ, какой мы видимъ на нашихъ современныхъ балахъ,



Танцующая гречанка.
(Терракотовая статуэтка въ Луврскомъ музеѣ).



Танцующая гречанка.
(Статуэтка, найденная въ раскопкахъ Мирины). (Въ Луврскомъ музеѣ).

т. е. танецъ вдвоемъ, казался бы безсмыслицей древнимъ грекамъ, такъ какъ онъ лишаетъ самостоятельности жестовъ и движеній, вся верхняя часть туловища и руки остаются почти неподвижными, даже движеніе ногъ ограничено и сводится къ однообразному повторенію однихъ и тѣхъ же па.

Въ то время, какъ Греція праздновала каждое торжество самыми разнообразными танцами, у суровыхъ и воинственныхъ римлянъ первыхъ вѣковъ былъ только одинъ воинственный и дикій танецъ, учрежденный Ромуломъ въ память похищенія сабинянокъ. Затѣмъ, въ царствованіе миролюбиваго Нумы Помпилія, нимфа Эгерія дала римлянамъ новыя правила для новыхъ танцевъ. Это были салійскіе танцы, для исполненія которыхъ выбирались среди представителей знатныхъ родовъ двѣнадцать жрецовъ, — они должны были танцовать въ храмахъ, прославляя боговъ героевъ. Кромѣ этихъ двухъ плясокъ, болѣе, впрочемъ, похожихъ на монотонное шествіе, чѣмъ на танцы, суровые римляне признавали только еще одинъ родъ развлеченія, — циркъ. Только постепенно стали прививаться у нихъ роскошные праздники и торжества, давно знакомые болѣе цивилизованнымъ народамъ. Во время страшной чумы сенаторы, чтобы умилостивить боговъ и развлечь народъ, учредили сценическія игры. Въ Этруріи, болѣе цивилизованной, уже задолго до основанія Рима процвѣтали всѣ искусства, — тамъ были прекрасные мимическіе актеры, и существовали самыя разнообразныя пляски. Многія изъ этихъ этрусскихъ плясокъ воспроизведены на фрескахъ, сохранившихся до нашихъ дней. Изъ этой страны прибывали въ Римъ танцовщики, аккомпанировавшіе свои причудливыя пляски ритмическими мелодіями на флейтахъ, — ихъ называли гистріонами (Histrion) отъ слова histor, что означало мимическій танцоръ. Они во время танцевъ декламировали цѣлыя поэмы, и вся римская молодежь стала имъ подражать. Постепенно всѣ греческіе танцы стали извѣстны и римлянамъ, но вмѣстѣ съ возрастающимъ могуществомъ и богатствомъ Римской имперіи возрастали безумная роскошь и распущенность нравовъ. Танцы утратили свою первоначальную строгость и чистоту, въ нихъ начали все чаще и чаще изображать и выражать страсть, даже развратъ. Священныя греческія пляски въ



Вакханка.
(Съ рисунка Вальтера Крана).

честь Вакха превратились въ Римѣ въ настоящія оргіи, въ нихъ стали принимать участіе только наемные танцовщики и гистріоны. Во время празднествъ въ честь бога Пана нагіе жрецы стали ходить и плясать по улицамъ Рима, бичуя зрителей длинными кожаными бичами, вызывая этимъ негодованіе почтенныхъ гражданъ.

Этрусскіе танцовщики первые начали представлять пантомимы, но созданіе мимическихъ драмъ принадлежитъ знаменитымъ актерамъ Пиладу и Баѳилу, прославившимся въ царствованіе Августа,—они оба были вольноотпущенниками. Актеры, исполнявшіе пантомимы, пользовались большимъ почетомъ. Нѣкоторые изъ нихъ были сдѣланы жрецами Аполлона—почетное званіе, котораго добивались самые знатные римляне. Трудно себѣ представить въ наше время, до какой высокой степени совершенства дошло это искусство у римлянъ. Оно передавало въ живыхъ и выразительныхъ движеніяхъ не только всю поэзію, исторію и преданія этого народа, но и самыя сокровенныя, самыя глубокія чувства и ощущенія, и зрители прекрасно понимали этотъ нѣмой языкъ,—онъ даже являлся для нихъ болѣе яснымъ и понятнымъ, чѣмъ декламація. По словамъ одного римскаго писателя, какой-то чужеземный властелинъ присутствовалъ въ царствованіе Нерона при исполненіи пантомимы, въ которой знаменитый актеръ представлялъ всѣ двѣнадцать подвиговъ Геркулеса съ такой выразительностью и ясностью, что чужестранецъ понялъ все безъ всякаго поясненія. Это поразило его до такой степени, что онъ попросилъ Нерона подарить ему этого актера. Неронъ былъ весьма удивленъ подобной просьбой,—тогда гость объяснилъ ему, что по сосѣдству съ его владѣніями живетъ какой-то дикій народъ, языка котораго никто не можетъ понять, да и дикари не понимаютъ, чего требуютъ отъ нихъ ихъ сосѣди,—и вотъ посредствомъ пантомимы этотъ знаменитый актеръ можетъ передать имъ его требованія, и тѣ навѣрное прекрасно поймутъ его.



Танецъ нимфъ.
(Съ гравюры XVIII вѣка).

Танцы въ тѣ отдаленныя времена являлись настоящей, могущественной силой. Къ нимъ прибѣгали, желая умилостивить сильныхъ міра, испросить помилованіе осужденнымъ, добиться какой-нибудь милости. Саломея своими танцами добилась головы Іоанна. «Она плясала», говоритъ Флоберъ, «передъ

золотымъ трономъ Ирода, осыпая его подножіе цвѣтами. Свѣтильники, подвѣшенные къ сводамъ залы, зажигали тысячами сверкающихъ искръ драгоцѣнные камни, украшавшіе подвѣски и тяжелыя запястья на ея прекрасныхъ рукахъ. Мягкія ткани, затканныя золотомъ, переливались и блестѣли



Pas de deux.

(Съ античной вазы IV вѣка).

при каждомъ ея граціозномъ и страстномъ движеніи. Крошечныя туфли изъ пуха колибри покрывали ея ноги. Она плясала, какъ индійская жрица, какъ нубійка изъ страны величественныхъ водопадовъ, какъ лидійская вакханка, уподобляясь прекрасному цвѣтку, колеблемому бурей. Алмазы сверкали въ ея ушахъ, отъ ея рукъ, ногъ и одежды, казалось, исходили тысячи искръ». Иродъ пришелъ въ такой восторгъ отъ этой пляски, что обѣщалъ ей дать

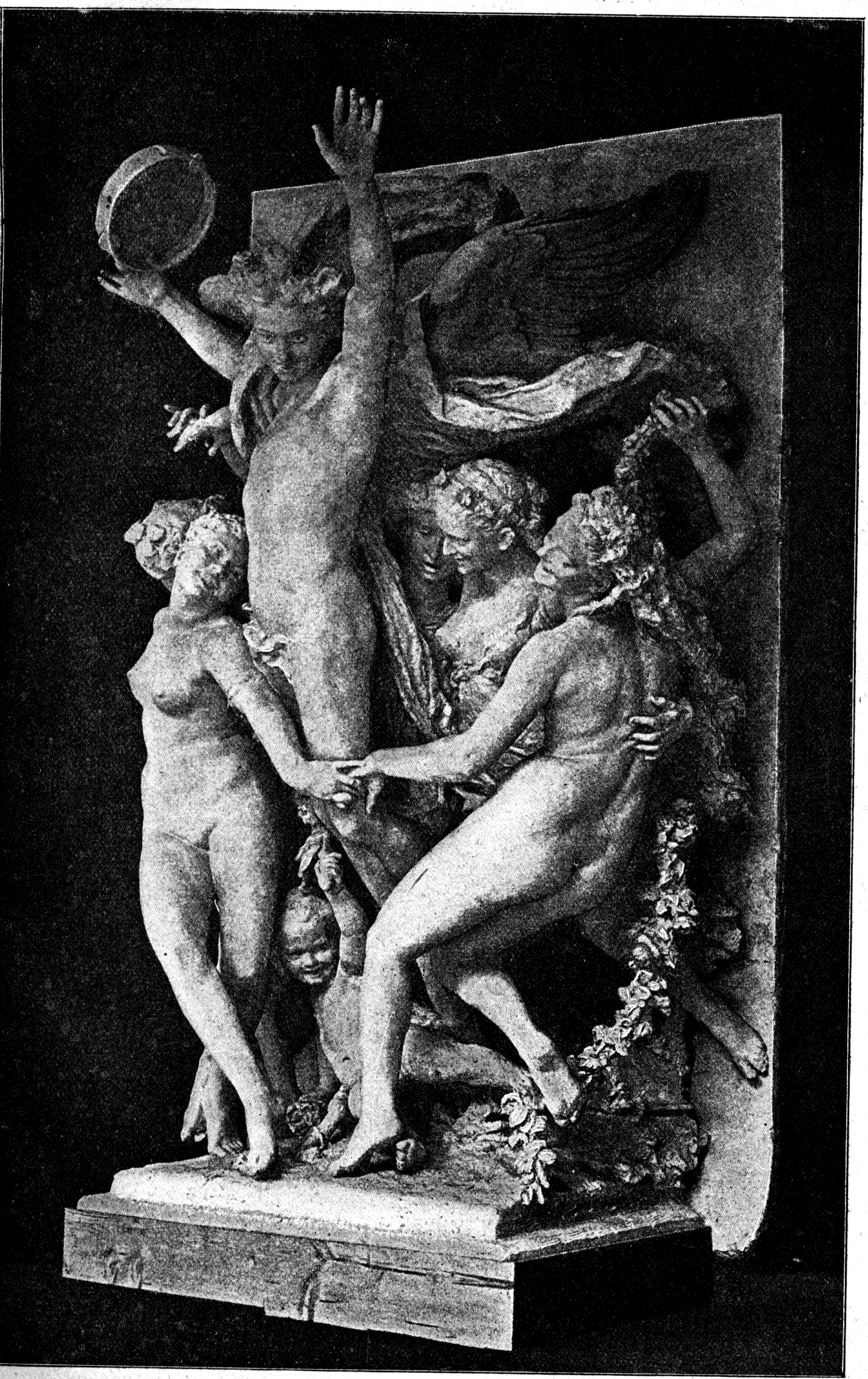


Терпсихора.

(Съ картины Тюшенбергера). (Въ Луврскомъ музеѣ).

все, что́ она попроситъ, хотя бы половину его царства,—она попросила только голову Іоанна, и Иродъ долженъ былъ исполнить свое обѣщаніе.

Римляне сами рѣдко принимали участіе въ танцахъ, но они страстно любили смотрѣть на пляски. Вначалѣ у нихъ такъ же, какъ и у грековъ, только



Танцы.
(Группа Карпо)

мужчины имѣли право появляться на подмосткахъ, и юноши исполняли женскія роли. Но затѣмъ женщины были допущены къ участію въ пантомимахъ. Страсть къ этимъ зрѣлищамъ и восхищеніе нѣкоторыми исполнителями доходили до того, что въ царствованіе Августа весь Римъ былъ какъ бы раздѣленъ на два враждебныхъ лагеря: одни были приверженцами знаменитаго танцора и мима Пилада, другіе признавали только Баѳила. Интриги, происки и распри этихъ двухъ актеровъ занимали всѣхъ римлянъ больше, чѣмъ самыя важныя государственныя дѣла. До чего доходили смѣлость и дерзость этихъ актеровъ, можно заключить изъ отвѣта Пилада императору Августу, упрекавшему его за постоянныя стычки и споры съ Баѳиломъ: «Цезарь,— наши ссоры тебѣ на руку, онѣ служатъ твоимъ же интересамъ, занимая народъ и отвлекая его вниманіе отъ твоихъ поступковъ». Когда Августъ приговорилъ къ ссылкѣ Пилада, римляне возстали, и властелину міра, какъ его называли льстецы, пришлось вернуть этого гистріона, чтобы успокоить свой народъ. Постепенно вмѣстѣ съ упадкомъ нравовъ стали падать и всѣ искусства у римлянъ. Танцы и пантомимы превратились въ безнравственныя и неприличныя зрѣлища, и почтенные граждане Рима стали относиться къ нимъ съ большимъ презрѣніемъ. Цицеронъ говоритъ: «Ни одинъ трезвый человѣкъ не будетъ плясать, если онъ не сумасшедшій», а Горацій отзывается о танцахъ, какъ о безнравственномъ и низкомъ занятіи. Во время упадка Римской имперіи было въ большой модѣ приглашать чужеземныхъ музыкантовъ, пѣвцовъ и танцовщиковъ, которые должны были увеселять гостей во время пиршествъ. Среди нихъ особенной славой пользовались Гадитаны, танцовщицы изъ Кадикса. Ихъ пляски были такія страстныя и увлекательныя и вызывали такое восхищеніе у зрителей, что о нихъ упоминаетъ большинство древнихъ поэтовъ и писателей. Въ древнемъ Римѣ такъ же, какъ и теперь въ современной Испаніи, кастаньеты выбивали ритмъ танца и аккомпанировали ему. Римскія кроталіи за весьма незначительными измѣненіями—тѣ же испанскія кастаньеты: и тѣ и другія состояли изъ двухъ углубленныхъ и пустыхъ чашечекъ или раковинъ, которыя ритмически ударяемыя одна о другую производили сухой, отрывистый звукъ. По размѣрамъ и формамъ онѣ и въ наши дни все тѣ же, только матеріалъ, изъ котораго онѣ изготовлялись, измѣнился: римскія кроталіи отливались большей частью изъ бронзы, а испанскія кастаньеты дѣлаются изъ дерева или кости.



Наслажденіе танцемъ.
(Съ англійской гравюры начала XIX вѣка).



Танцующіе ангелы.
(Часть фриза Донателло). (Въ галлереѣ Уффицій во Флоренціи).

II.

Танцы Среднихъ вѣковъ.

Религіозные танцы.—Танцы въ Испаніи и Франціи.—Происхожденіе французскихъ танцевъ.—Начало первыхъ балетовъ и маскарадовъ.

Послѣ паденія Римской имперіи танцы почти исчезаютъ, хотя въ Галліи, покоренной римлянами и превращенной въ одну изъ провинцій, это искусство удержалось. Франки и готы продолжали танцовать. Христіанская религія въ началѣ признавала и допускала священныя пляски. Христіане изображали мистеріи въ храмахъ, плясали и прославляли Бога, подобно тому, какъ это дѣлали іудеи. Они даже танцовали на кладбищахъ, желая почтить память умершихъ. «Церковная служба», пишетъ патеръ Менетріэ, іезуитъ, написавшій въ 1683 году очень интересную книгу о танцахъ, —«состояла изъ чтенія псалмовъ, пѣнія гимновъ и священныхъ пѣсенъ, и Бога прославляли декламаціей, пѣніемъ и плясками». Мѣсто въ храмѣ, гдѣ совершались эти прославленія, называлось хорами, именно тѣмъ именемъ, которымъ назывались въ древнемъ мірѣ введенныя въ трагедію и комедію интермеди, также состоявшія изъ танцевъ и пѣнія. Танцы дотого признавались и одобрялись отцами церкви, что св. Григорій осуждалъ императора Юліана не за его страсть къ нимъ, а за то, что онъ выбиралъ безнравственные и неприличные танцы, подобно Иродіадѣ и другимъ язычницамъ. «Если ты такъ любишь плясать», говорилъ онъ, «то вспомни лучше танецъ царя Давида передъ Скиніей Завѣта и прославляй Бога этимъ танцемъ, достойнымъ христіанина и императора».

Многіе изслѣдователи первыхъ вѣковъ христіанства упоминаютъ о томъ, что христіане вначалѣ слѣдовали древнимъ традиціямъ (библейскимъ и языческимъ), и строгіе благородные священные танцы повсюду разрѣшались и допускались христіанской церковью. Въ картинахъ многихъ средневѣковыхъ художниковъ встрѣчается изображеніе танцующихъ ангеловъ и даже цѣлыхъ ангельскихъ балетовъ. Это можно объяснить тѣмъ, что св. Василій въ своемъ посланіи къ Григорію говоритъ, «что танцы единственное занятіе ангеловъ на небѣ», и называетъ блаженнымъ того, кто можетъ имъ подражать

2*

на землѣ. Постепенно большинство религіозныхъ плясокъ исчезло, хотя нѣкоторыя сохранились и до нашихъ дней. Обычай плясать въ церквахъ и на кладбищахъ сохранился въ Лангедокѣ (Франція) до конца XVI вѣка. Въ Лиможѣ (Франція) духовенство и народъ еще въ концѣ XVII вѣка плясали въ церкви, празднуя день св. Марціала.

Магометъ, подражая христіанскимъ обычаямъ, установилъ секту танцоровъ-дервишей, которые, вращаясь вокругъ себя съ необычайной быстротой, доводили себя до экстаза и обмороковъ. Появленіе подобной секты не ограничивается этимъ единичнымъ фактомъ: въ началѣ XIX вѣка, въ 1806 году, въ Америкѣ стала извѣстна и сильно распространилась секта прыгуновъ. Члены этой секты признавали танцы настоящимъ религіознымъ культомъ, они сопровождали ихъ пѣніемъ псалмовъ и гимновъ и подобно дервишамъ плясали по цѣлымъ часамъ, пока не падали на землю отъ изнеможенія.



Мраморный барельефъ.
Луки де-ла Роббія, исполненный для органа Santa Maria del Fiore. (Въ музеѣ Уффицій во Флоренціи).

Въ строго-католической Испаніи сохранились дольше всего священныя пляски и до сихъ поръ ихъ продолжаютъ исполнять во многихъ церквяхъ. Но Испанія не ограничивалась однѣми священными плясками: въ средніе вѣка въ церквяхъ и монастыряхъ представлялись «священные и набожные фарсы». Это были религіозные разсказы, перемѣшанные очень двусмысленными интермеццо и не особенно благопристойными танцами. Во многихъ городахъ Испаніи исполнялись до конца XVIII вѣка мистеріи, сопровождаемыя священными танцами. Наканунѣ Рождества и теперь еще по всей Испаніи ходятъ по улицамъ цѣлыя процессіи; участвующіе въ нихъ поютъ и декламируютъ особенныя священныя пѣсни, въ которыхъ прославляютъ Рождество Христово, и сопровождаютъ это пѣніе плясками. Въ главномъ соборѣ въ Севильѣ дѣти-пѣвчіе и теперь еще, участвуя въ праздникъ Св. Духа въ процессіяхъ, исполняютъ тѣ же пляски, какія исполнялись во время этой церемоніи въ Средніе вѣка. Даже костюмъ этихъ дѣтей-пѣвчихъ остался безъ измѣненія, и ихъ очень легко узнать на улицахъ Севильи по ихъ высокимъ коническимъ шляпамъ, приподнятымъ съ одной стороны бѣлымъ бархатнымъ бантомъ или бѣлымъ перомъ, и по краснымъ плащамъ съ голубыми воротниками. Ихъ священныя пляски привлекаютъ въ Севилью такія же многочисленныя толпы любопытныхъ, какъ и религіозныя церемоніи страстной недѣли въ Римѣ. Во многихъ испанскихъ провинціяхъ въ извѣстные праздники устраивались процессіи, которыя можно назвать настоящими странствующими или передвижными балетами. Въ Португаліи

такіе странствующіе балеты были особенно въ ходу и пользовались большой любовью народа какъ въ городахъ, такъ и въ деревняхъ. И малѣйшій церковный праздникъ являлся поводомъ къ такимъ зрѣлищамъ. Въ 1610 году, въ этой странѣ былъ торжественно отпразднованъ день канонизаціи св. Карла Баромэ великолѣпнымъ балетомъ-процессіей. Большой корабль со статуей святого подошелъ утромъ въ этотъ день къ пристани въ Лиссабонѣ. Всѣ суда, находившіяся на рейдѣ, вышли къ нему навстрѣчу. Какъ только корабль со статуей святого подошелъ къ пристани, его привѣтствовали громомъ пушечныхъ и ружейныхъ выстрѣловъ, все духовенство въ сопровожденіи огромной толпы присутствовало при высадкѣ статуи, и всѣ приходы, всѣ братства, принимавшіе участіе въ процессіи, несли изображеніе своихъ святыхъ патроновъ на великолѣпно украшенныхъ носилкахъ. Хроники того времени упоминаютъ о томъ, что драгоцѣнные камни, украшавшіе эти изображенія, превышали своей цѣнностью почтенную сумму четырехъ милліоновъ. Кромѣ того въ процессіи принимали участіе четыре колесницы: первая изображала славу, вторая — городъ Миланъ, третья — Португалію и четвертая — церковь. За каждой колесницей шли группы танцоровъ и актеровъ, исполнявшихъ пляской и мимикой всевозможныя религіозныя и свѣтскія сцены. У порталовъ соборовъ и на перекресткахъ улицъ возвышались золоченые столбы съ флагами, обозначая тѣ мѣста, гдѣ процессія должна была останавливаться, чтобы позволить танцорамъ исполнить главныя сцены балета.



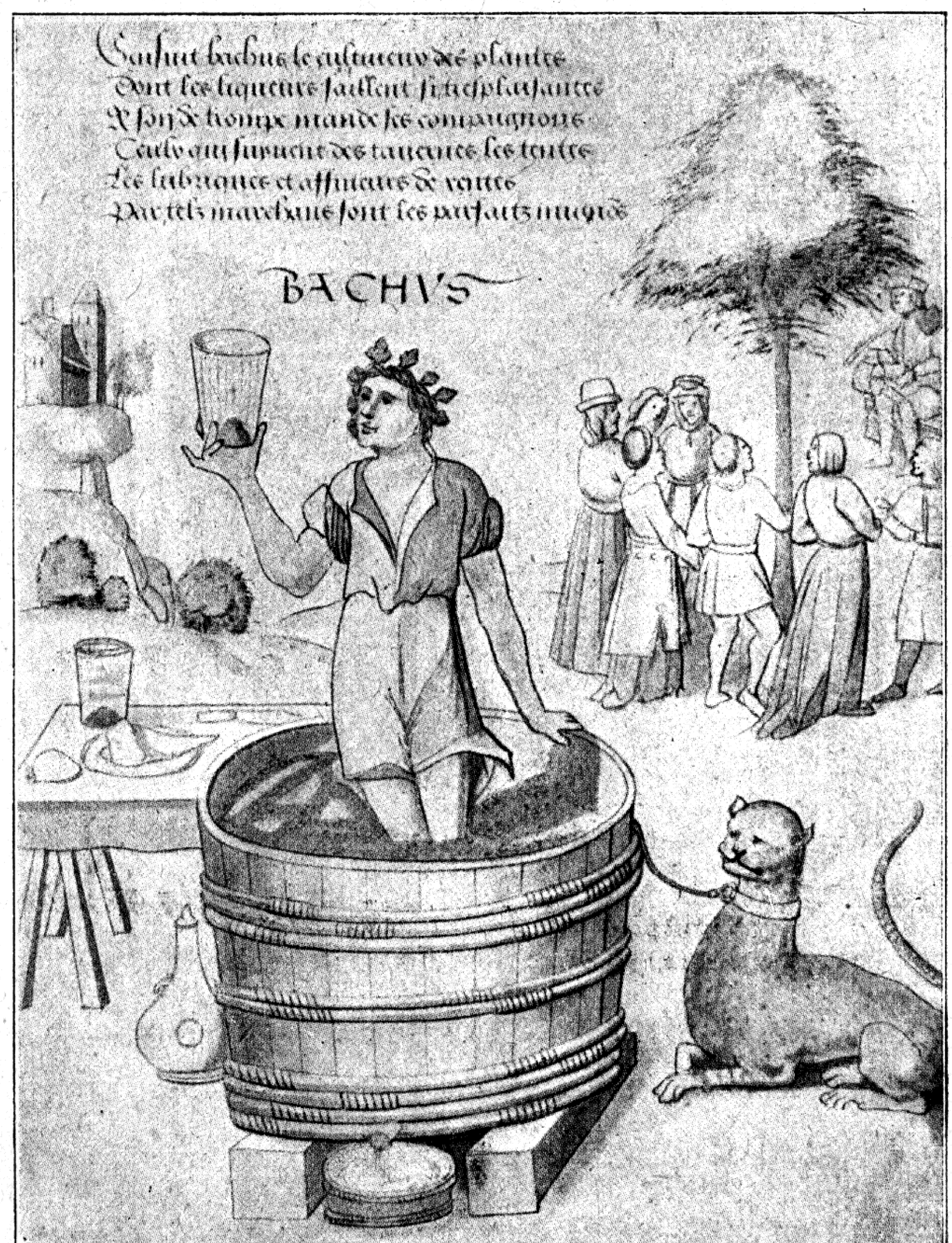
Танцы пылающихъ.
(Съ миніатюры изъ рукописи Хроники Фруассара въ Парижской Арсенальной библіотекѣ).

Подобные же балеты-процессіи исполнялись и на югѣ Франціи. Въ 1462 году, Ренэ, король Прованса, наканунѣ праздника Божьяго Тѣла (большой ежегодный праздникъ у католиковъ) устроилъ торжественную процессію или, вѣрнѣе, странствующій балетъ съ аллегорическими сценами и симулированными битвами. Такія аллегорическія сцены назывались тогда «entremets» (междокушаньями), — слово, изъ котораго потомъ сдѣлали «intermèdes» (интермедія), и первоначальное ихъ назначеніе было занимать гостей на пирахъ и банкетахъ въ промежуткахъ между перемѣнами кушаній. Король Ренэ въ своемъ балетѣ смѣшалъ священныя пляски со свѣтскими танцами. Слава, верхомъ на крылатомъ конѣ, открывала шествіе при трубныхъ звукахъ. Рыцари, вооруженные копьями, слѣдовали за ней, затѣмъ появлялись верхомъ на ослахъ графъ и графиня Урбэнъ, — и въ теченіе трехъ столѣтій продолжали потомъ появляться въ этомъ балетѣ-процессіи эти двѣ сатирическія фигуры на ослахъ. Миѳологіи также было отведено

мѣсто въ этомъ замысловатомъ и сложномъ балетѣ. По очереди являлись Марсъ, Минерва, Панъ, Плутонъ и Прозерпина съ цѣлой свитой фавновъ, дріадъ и нереидъ, и танцовали подъ звуки тамбуриновъ и флейтъ. Эти божества предшествовали Олимпійской колесницѣ, на которой возсѣдали Юпитеръ, Юнона, Венера и Амуръ. Три уродливыя Парки завершали миѳологическое шествіе. Затѣмъ шелъ царь Иродъ, преслѣдуемый рогатыми чертенятами. За нимъ іудеи плясали вокругъ золотого тельца, шла царица Савская, окруженная блестящею свитой, волхвы слѣдовали за звѣздой, которая качалась передъ ними на высокомъ шестѣ. Потомъ шли младенцы, избиваемые по повелѣнію Ирода, и Іисусъ Христосъ, окруженный своими учениками, неся свой крестъ. Калѣки, нищіе, покрытые проказой, танцовщики, судьи и воины завершали шествіе, а позади всѣхъ страшная смерть погоняла своей гигантской косой всю эту толпу. Король Ренэ сочинилъ самъ этотъ религіозный балетъ со всѣми деталями, какъ-то: музыку, пѣніе, танцы и всю сценическую постановку. Аріи и вообще всѣ музыкальныя части этого балета очень граціозны, оригинальны и мелодичны, и въ Провансѣ можно встрѣтить еще въ наши дни странствующихъ музыкантовъ,— замѣнившихъ менестрелей, которые исполняютъ эти аріи. Балетъ короля Ренэ повторялся ежегодно въ теченіе трехъ столѣтій, затѣмъ, позабытый въ теченіе цѣлаго вѣка, онъ былъ опять возобновленъ въ 1805 году на праздникѣ, данномъ въ честь принцессы Паулины Боргезэ.

Во Франціи повторилось то же, что и у грековъ и римлянъ: постепенно священныя пляски начали терять свой строгій, чисто-религіозный характеръ, и вскорѣ стали появляться эдикты королей и посланія папъ, запрещающіе эти танцы, а въ 1667 году были запрещены и всѣ публичные танцы въ праздничные дни. Но веселый, живой характеръ французовъ, ихъ стремленія ко всѣмъ физическимъ упражненіямъ и чувственнымъ удовольствіямъ заставляли ихъ любить танцы и предаваться имъ съ увлеченіемъ, не смотря на всѣ запрещенія синодовъ, вселенскихъ соборовъ, на проклятія папъ и угрозы королей. Въ XIV вѣкѣ, въ царствованіе Карла V неизвѣстная до того времени болѣзнь распространилась по всей Франціи и Фландріи: «это была кара, ниспосланная на народъ за его злоупотребленіе священными танцами»,—такъ объясняетъ это явленіе хроникеръ той эпохи. Цѣлыми толпами овладѣвала манія танцевъ, эти странные больные сбрасывали съ себя одежды, увѣнчивали свои головы цвѣтами и, держась за руки, длинными вереницами проносились по улицамъ и храмамъ въ бѣшеной пляскѣ, громко распѣвая гимны и священныя пѣсни, пока, наконецъ, не падали въ полномъ изнеможеніи. Зрители, смотря на танцующихъ, заражались той же маніей и присоединялись къ нимъ. Эту странную болѣзнь окрестили названіемъ «пляски св. Іоанна». Въ древніе вѣка былъ уже аналогичный случай: одинъ изъ древнихъ писателей разсказываетъ, что жителями какого-то греческаго города овладѣлъ родъ бѣшенства послѣ представленія «Андромеды» Эврипида. Они, блѣдные, со сверкающими глазами и полунагіе носились по улицамъ, громко декламируя отрывки пьесы и исполняя какую-то странную, бѣшеную пляску,—съ наступленіемъ зимы эта болѣзнь прекратилась. Никакія запрещенія и наказанія не могли излѣчить отъ страсти къ танцамъ, они продолжаютъ служить развлеченіемъ и увеселеніемъ народа, который предается съ увлеченіемъ танцамъ въ праздничные дни и наканунѣ великихъ церковныхъ праздниковъ. Первоначально мужчины считали общественные танцы удовольствіемъ, несовмѣстимымъ съ ихъ достоинствомъ, и предоставляли танцовать однѣмъ женщинамъ, но они присутствовали и смотрѣли на нихъ съ большимъ интересомъ, о чемъ свидѣтельствуютъ средневѣковые писатели и поэты въ своихъ произведеніяхъ. Вскорѣ и высшее общество заимствовало у

народа это развлеченіе. Но лишь въ XIII вѣкѣ, когда суровые, строгіе средневѣковые нравы постепенно смягчились, мужчины и женщины начали одновременно принимать участіе въ танцахъ. Прекрасныя дамы и рыцари въ великолѣпныхъ одеждахъ, держась за руки, водили своего рода хороводъ, выдѣлывая при этомъ всевозможныя фигуры, при чемъ тактъ выбивался руками или регулировался пѣніемъ, куплеты пѣсней исполняли солисты, а припѣвъ повторялся всѣми участвующими хоромъ. Постепенно инструменты замѣнили вокальный аккомпаниментъ, но именно изъ этихъ плясокъ съ пѣніемъ образовались большіе балеты-пантомимы и маскарады. Пѣсни выводили на сцену различныя эпизодическія личности, какъ-то королеву Мая, ревнивца, соперника, мрачнаго недоброжелателя и т. д., — весьма естественно, что эти личности, сперва только упоминаемыя въ текстѣ, затѣмъ для ясности стали изображаться танцовщиками. «Средніе вѣка», говоритъ Поль Лакруа, извѣстный изслѣдователь этихъ вѣковъ,—«являются эпохой процвѣтанія танцевъ,—въ особенности во Франціи. Тогда танцовали повсюду и такъ много, что можно предположить, читая старыхъ поэтовъ, что у французовъ не было иного дѣла, какъ только танцовать во всѣ часы дня и ночи». Табуро въ своей книгѣ о танцахъ объясняетъ это явленіе слѣдующей реальной, но мало поэтической причиной: «Танцуютъ главнымъ образомъ для того, чтобы влюбленные могли обоюдно узнать, здоровы ли они и достаточно ли они сильны и бодры. Въ концѣ танца позволялось кавалеру поцѣловать свою возлюбленную, и такимъ образомъ они оба могли убѣдиться въ томъ, пріятное ли у нихъ дыханіе и не страдаютъ ли они какимъ-либо противнымъ или отталкивающимъ запахомъ».

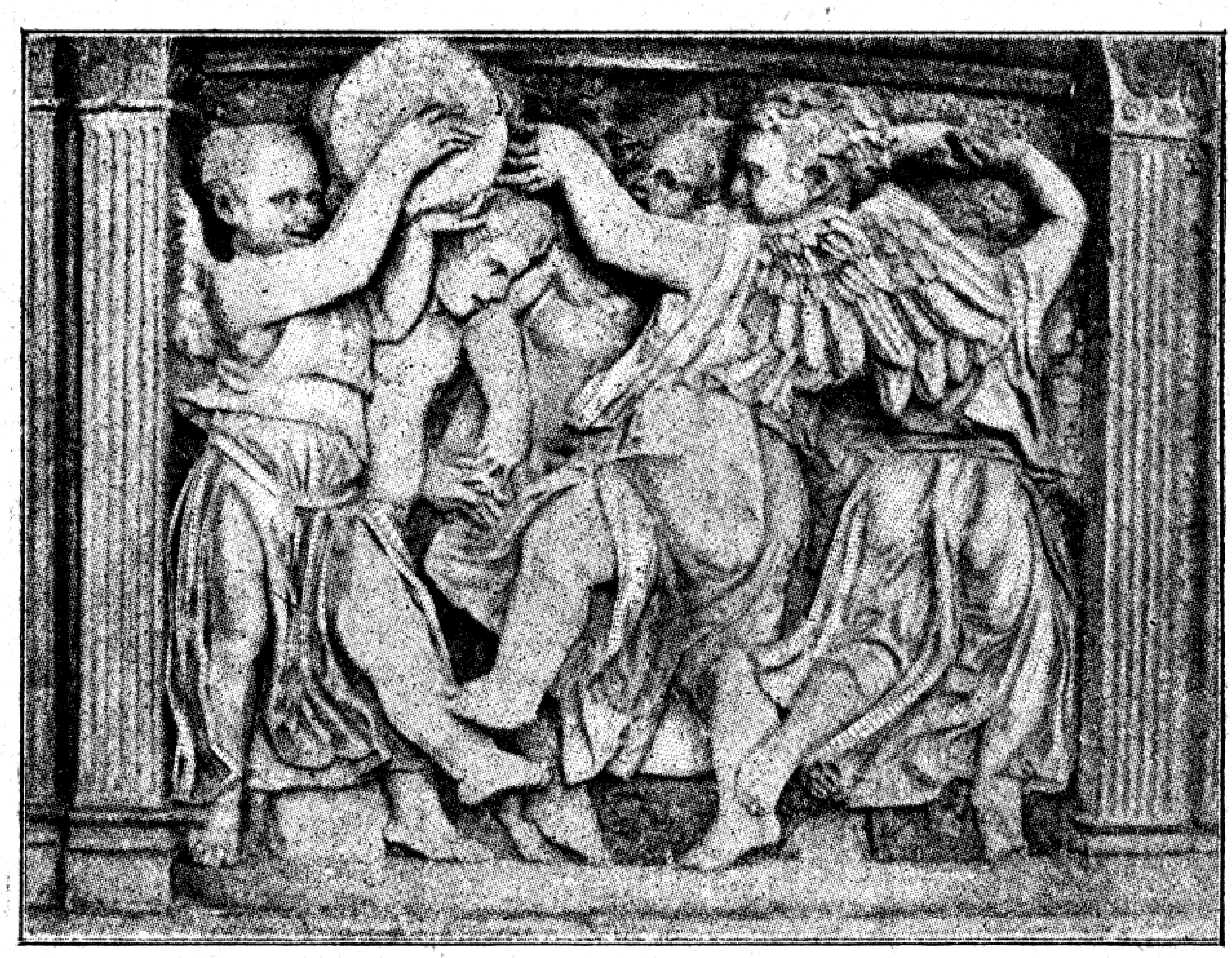


Танецъ во время сбора винограда.

(Изъ коллекціи рисунковъ XIV вѣка).

Участвующіе въ балетахъ и маскарадахъ пользовались такой свободой движеній и позъ, что въ наше время подобная свобода просто непонятна и необъяснима. На частные балы разрѣшалось являться безо всякаго приглашенія и танцовать съ кѣмъ угодно. Дамы и дѣвицы не могли отказывать приглашающимъ ихъ кавалерамъ. Другое развлеченіе, очень любимое всѣми,

состояло въ слѣдующемъ: брали сюжетъ изъ какой-нибудь басни или изъ исторіи, одѣвались въ соотвѣтствующіе сюжету и времени дѣйствія костюмы и составляли двѣ-три кадрили, а иногда присоединяли къ танцамъ и объяснительную декламацію. Кому не извѣстны по исторіи блестящіе маскарады царствованій Карла IX, Генриховъ III и IV и Людовика XIII. Людовикъ XIV самъ любилъ принимать участіе въ маскарадахъ и балетахъ. Еще раньше въ исторіи упоминается о томъ, что участіе въ подобномъ маскарадѣ почти стоило жизни Карлу VI и лишило его разсудка. Этотъ праздникъ извѣстенъ въ исторіи подъ именемъ «балета пылающихъ» (balet des ardents). Герцогиня де-Берри давала маскарадный балъ. Никто не зналъ, въ какомъ костюмѣ явится король. Вдругъ среди танцующихъ появилось нѣсколько человѣкъ, одѣтыхъ дикарями. Герцогъ Орлеанскій, желая узнать новоприбывшихъ, поднесъ къ одному изъ нихъ горящій факелъ. Пакля, пропитанная смолой, составлявшая весь его костюмъ, воспламенилась, огонь быстро охватилъ и остальныхъ дикарей. Двое изъ нихъ сгорѣли, король едва не погибъ, и хотя удалось спасти его жизнь, но онъ на всегда лишился разсудка.



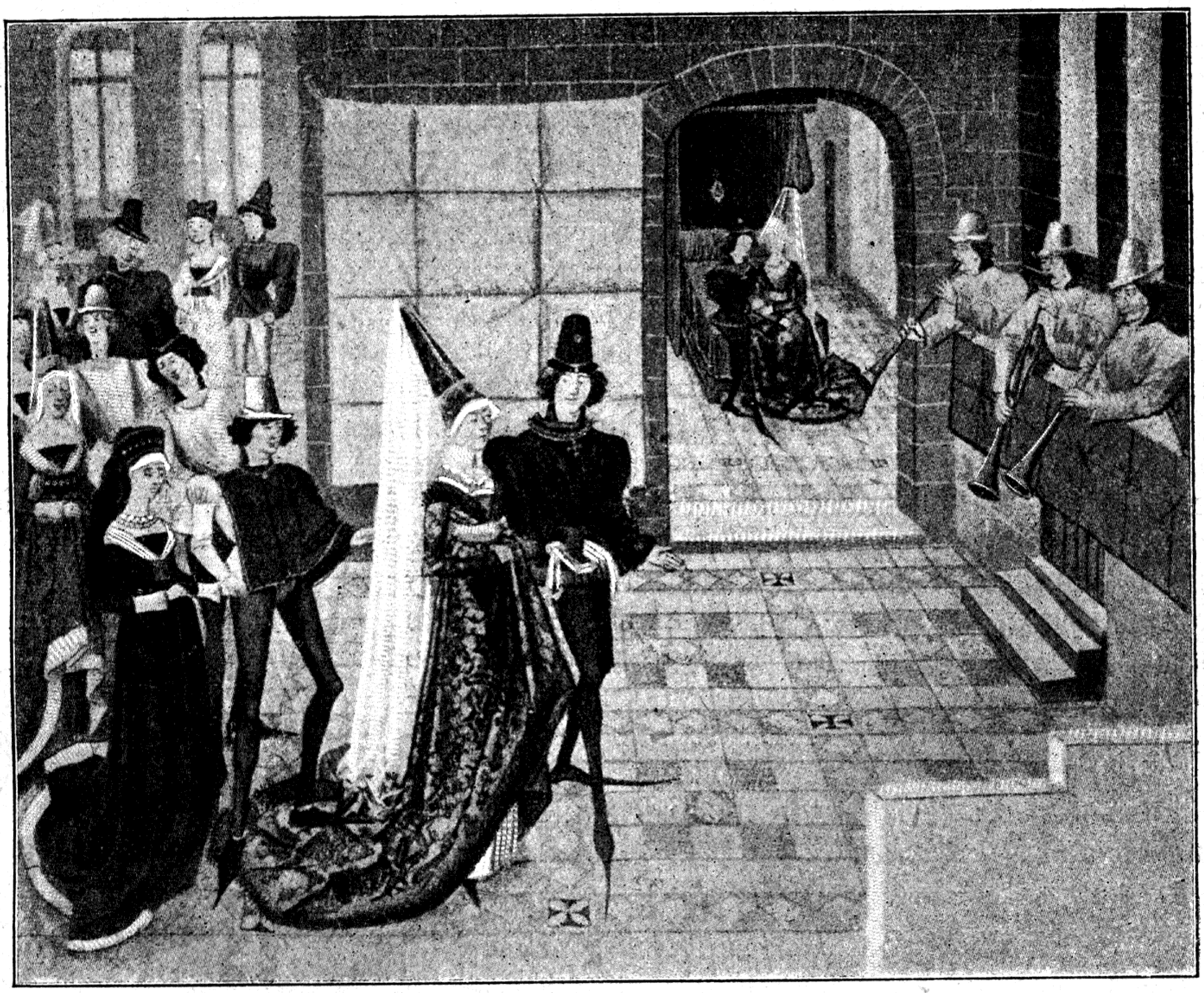
Танцующіе амуры.

(Съ барельефа Донателло въ соборѣ Prato во Флоренціи).

Впрочемъ, этотъ трагическій случай не уменьшилъ страсти къ танцамъ. Въ концѣ среднихъ вѣковъ во Франціи и въ другихъ странахъ вошелъ въ моду еще новый родъ балетовъ, исполнявшихся при дворахъ послѣ торжественныхъ пировъ. Эти балеты отличались необычайной роскошью постановокъ и самыми причудливыми и аллегорическими сюжетами. Одинъ изъ интереснѣйшихъ балетовъ этого рода былъ данъ въ 1489 году Бергонзо-ди-Бота изъ Тортоне въ честь Галеаса, герцога Миланскаго, только-что сочетавшагося бракомъ съ Изабеллой Аррагонской. Посреди большой, прекрасной залы, вокругъ которой шла галлерея, гдѣ было размѣщено нѣсколько хоровъ музыки, стоялъ большой совершенно пустой столъ. Какъ только герцогъ и герцогиня вошли, появился Язонъ съ Аргонавтами, подъ звуки воинственнаго марша,—они несли Золотое Руно: это была великолѣпная затканная золотомъ скатерть. Они покрыли ею столъ, исполняя при этомъ красивый и благородный танецъ, который долженъ былъ выразить ихъ восхищеніе при видѣ такой прекрасной пары. Затѣмъ вошелъ Меркурій и разсказалъ присутствовавшимъ, какъ ему удалось хитро провести Аполлона и похитить у него упитаннаго тельца, котораго онъ позволяетъ себѣ поднести молодымъ послѣ того, какъ лучшій поваръ Олимпа приготовилъ его. Въ то время какъ Меркурій устанавливалъ на столѣ блюдо, три кадрили танцоровъ принялись плясать вокругъ стола, какъ плясали нѣкогда іудеи вокругъ золотого тельца. Меркурія замѣнила Діана и ея нимфы. Онѣ несли жаренаго оленя на золотыхъ носилкахъ, охотничьи рожки и трубы аккомпанировали танцамъ нимфъ. Затѣмъ характеръ музыки измѣнился. Нѣжные звуки лютней и флейтъ возвѣстили прибытіе Орфея. Въ эту эпоху музы-

кальные инструменты мѣнялись смотря по роду исполняемыхъ музыкальныхъ пьесъ, каждый пѣвецъ, каждый танцовщикъ имѣлъ свой особый оркестръ съ особыми инструментами, лучше всего подходящими для передачи тѣхъ чувствъ, которыя его пѣніе или его танецъ должны были выражать. Это былъ прекрасный методъ, позволявшій разнообразить впечатлѣнія и гармоніи,—одни и тѣ же инструменты возвѣщали появленіе одного и того же дѣйствующаго лица, трубные звуки замѣнялись мягкими, пѣвучими мелодіями скрипокъ, которыя въ свою очередь должны были уступать мѣсто нѣжнымъ флейтамъ и лютнямъ.

Но вернемся къ описанію балета Бергонзо-ди-Бота. Орфей появился и запѣлъ подъ аккомпаниментъ своей лиры хвалебный гимнъ въ честь



Па въ XIV вѣкѣ.

(Съ миніатюры изъ французской рукописи того времени въ Парижской Національной Библіотекѣ).

молодыхъ и въ заключеніе продекламировалъ слѣдующее: «Я оплакивалъ на вершинѣ Аппенинскаго холма смерть нѣжной Эвридики, какъ вдругъ узналъ о союзѣ двухъ любящихъ достойныхъ другъ друга, и я почувствовалъ радость въ первый разъ съ тѣхъ поръ, какъ страшное горе постигло меня. Мои грустныя пѣсни замѣнились радостными. Стаи птицъ прилетѣли, привлеченныя моимъ пѣніемъ, — я поймалъ этихъ неосторожныхъ пернатыхъ и превратилъ ихъ въ жаркое для самой прелестной изъ смертныхъ съ тѣхъ поръ, какъ прекрасная Эвридика перестала существовать». Трубные звуки прервали пѣвца, — Аталанта и Тезей вмѣстѣ со своей свитой изобразили въ танцахъ охоту, завершившуюся смертью Калидонскаго вепря, котораго они, положивъ на блюдо, поднесли герцогу.

Появилась Геба съ сосудомъ, наполненнымъ небеснымъ нектаромъ, за ней Аркадскіе пастухи поставили на столъ сыры и битыя сливки, въ то же время съ другой стороны появились богини плодовъ съ корзинами персиковъ, яблоковъ, апельсиновъ и винограда. Ихъ смѣнила цѣлая толпа тритоновъ и нереидъ, увѣнчанныхъ петрушкой и крессомъ,—они держали въ рукахъ блюда со всевозможными рыбами. Протанцовавъ цѣлый балетъ, они поставили на столъ блюда и, снявъ свои зеленые вѣнки, увѣнчали ими головы форелей, тюрбо и т. д., и пригласили всѣхъ присутствовавшихъ сѣсть за столъ. Пиръ завершился очень оригинальнымъ зрѣлищемъ: вновь появился Орфей,—онъ велъ за руку Гименея и Амура, Граціи подвели къ герцогинѣ Супружеское Довѣріе, которое должно было ее сопровождать въ ея новой жизни. Семирамида, Прекрасная Елена, Ѳеодора, Федра и Клеопатра своимъ появленіемъ прекратили арію Супружескаго Довѣрія, предлагавшаго свои услуги молодой герцогини, и принялись восхвалять свои похожденія. Оскорбленное Довѣріе попросило Амура и Гименея прогнать дерзкихъ и преступныхъ царицъ. Послѣ этого явились Лукреція, Пенелопа, Юдиѳь, Порція и Сульпиція и сложили къ ногамъ молодыхъ пальмы чистоты, скромности и стыдливости, которыя онѣ заслужили въ теченіе своей жизни. Благородный и строгій танецъ этихъ суровыхъ матронъ былъ бы слишкомъ холоднымъ заключеніемъ блестящаго праздника, поэтому авторъ балета прибѣгнулъ къ Вакху, Силену, Сатирамъ и Фавнамъ, которые съ увлеченіемъ исполнили веселый финальный танецъ балета. Это драматически-гастрономическое представленіе имѣло громадный успѣхъ. Вся Италія пришла въ восторгъ отъ него и разослала описаніе праздника по всѣмъ европейскимъ странамъ».

Но это было послѣднее представленіе въ этомъ родѣ, какъ бы завершившее въ хореографическомъ искусствѣ эпоху среднихъ вѣковъ. Затѣмъ наступаетъ эпоха большихъ и сложныхъ балетовъ, придумываются всевозможныя машины, сценическая постановка становится все роскошнѣе, все сложнѣе, вводится болѣе точное раздѣленіе на дѣйствія и картины, но вмѣстѣ съ тѣмъ балеты утрачиваютъ свою оригинальность и причудливость. Италія эпохи Возрожденія является вдохновительницей всѣхъ европейскихъ странъ въ этомъ новомъ жанрѣ хореографическаго искусства.



Крестьянскій танецъ.
(Съ миніатюры латинской рукописи XV вѣка въ Парижской Національной Библіотекѣ).



Фарандола.
(Съ картины Жюля Гарнье).

III.

Начало балетовъ.

Первые сложные балеты въ Италіи и Франціи.—Общественные танцы: ля-вольтъ, ля-бранль, ля-паваннъ и ля-гальярдъ.

По странной игрѣ случая началомъ или основаніемъ современныхъ театральныхъ танцевъ послужили балеты, придуманные и поставленные въ концѣ XV вѣка кардиналомъ Ріари, племянникомъ папы Сикста IV. Эти балеты исполнялись въ знаменитомъ замкѣ Св. Ангела. И по странному совпаденію въ то же время священныя пляски, давно уже запрещенныя и изгнанныя церковью, были возобновлены кардиналомъ Хименесъ, по повелѣнію котораго въ главномъ Толедскомъ соборѣ стали вновь служить обѣдню «Муссарабъ», установленную однимъ изъ севильскихъ епископовъ и сопровождавшуюся священными плясками передъ алтаремъ. Балеты пользовались большимъ успѣхомъ при дворѣ многихъ папъ, но особеннымъ блескомъ отличались они при папѣ Львѣ X. Кардиналы той эпохи слѣдовали примѣру главы церкви и устраивали балетныя представленія въ своихъ дворцахъ. Даже суровые протестантскіе дворы и тѣ не избѣгли общаго увлеченія этими не особенно-то скромными зрѣлищами. Брантомъ разсказываетъ, что королева англійская Елизавета дала въ честь посѣщенія коннетабля Монморанси и великаго пріора Франціи пиръ, завершившійся балетомъ, исполненнымъ придворными дамами. Сюжетомъ балета послужила притча о разумныхъ и неразумныхъ дѣвахъ. Всѣ танцующія дамы были одѣты въ роскошные костюмы, однѣ держали въ рукахъ зажженые свѣтильники, другія погасшіе, и всѣ эти свѣтильники были изъ массивнаго серебра художественной чеканки. Но слава совершеннаго возрожденія и, такъ-сказать, облагороженія театральныхъ танцевъ принадлежитъ Бергонзо-ди-Бота,

устроившему упомянутый выше великолѣпный праздникъ въ честь герцога Миланскаго. Успѣхъ этого волшебнаго балета былъ огромный, и этого рода зрѣлища сразу вошли въ моду, и всѣ страны стали ими увлекаться.

Первоначально подобныя увеселенія, требующія большихъ затратъ, были исключительнымъ достояніемъ императорскихъ и королевскихъ дворовъ и устраивались главнымъ образомъ въ честь какихъ-нибудь выдающихся событій: вступленія на престолъ, свадьбы, коронаціи и крестинъ. Весь дворъ Франциска I очень любилъ танцы. Маргарита Валуа, сестра короля, участвовала въ придворныхъ балетахъ и славилась своей граціей и умѣніемъ исполнять воздушныя, замысловатыя па. Екатерина Медичи ввела при французскомъ дворѣ новые балеты съ очень поэтическими сюжетами, представлявшими рѣзкій контрастъ съ распущенностью и безнравственностью, господствовавшей тогда при этомъ дворѣ. Генрихъ III часто участвовалъ въ балетахъ, переодѣтый женщиной. Впрочемъ, не одинъ только Генрихъ III изъ принцевъ королевскаго дома любилъ подобныя переодѣванія. Патеръ Менетріэ разсказываетъ въ своей книгѣ, что «принцы любятъ переодѣваться даже въ самые комичные и шутовскіе наряды,—это какъ бы возобновленіе древнихъ сатурналій, гдѣ рабы переодѣвались господами, а тѣ облачались въ жалкіе лохмотья рабовъ и служили имъ. Великимъ міра сего иногда въ тягость ихъ власть и величіе, и они рады хоть на нѣсколько часовъ сойти со своихъ пьедесталовъ и стать равными тѣмъ, которыхъ они почти всегда видятъ у своихъ ногъ».



Танцовщица съ шарфомъ.
(Со статуи Верле).

Екатерина Медичи поощряла всѣ эти увеселенія и зрѣлища и старалась увлечь своихъ сыновей въ вихрь удовольствій и развлеченій и тѣмъ удалить ихъ отъ управленія государствомъ. Такимъ образомъ среди праздниковъ прошли незамѣтно подготовленія къ Варѳоломеевской ночи и къ подобнымъ же проявленіямъ ея честолюбивой и мстительной политики. Ея единственная заслуга въ области хореографическаго искусства заключается въ приглашеніи италіанскихъ музыкантовъ, которые своей прекрасной и мало знакомой во Франціи музыкой, способствовали быстрому развитію этого искусства въ странѣ, и съ тѣхъ поръ балетные танцы стали исполняться подъ инструментальный аккомпаниментъ. Италіанецъ Бальтассарини, явившійся по приглашенію королевы со своими знаменитыми скрипачами, примѣнилъ впервые во Франціи правильный методъ распредѣленія танцевъ и мелодій въ балетѣ. Ему по тогдашнему обычаю дали титулъ камердинера королевы и оберцеремоніймейстера всѣхъ зрѣлищъ и представленій. Въ 1581 году по случаю свадьбы герцога Де-Жуайёзъ геніальный италіанецъ сочинилъ балетъ «Цирцея и ея нимфы», который признавался всѣми шедевромъ хореографической композиціи. Духовникъ короля Ляшенэ написалъ къ балету слова, Болье и Сальмонъ, его профессора музыки, сочинили къ нему аккомпаниментъ. По словамъ хроникеровъ, королева и принцессы изображали нереидъ и наядъ. Роскошь костюмовъ была такова, что даже придворные льстецы осуждали ее. Этотъ праздникъ стоилъ королю огромной по тому времени суммы—120 тысячъ экю. И въ первый

разъ на этомъ праздникѣ появилась оригинальная новость для французовъ—лошадиный балетъ. Подобные балеты или, вѣрнѣе, лошадиные танцы исполнялись въ древности въ Сибаритѣ. Лошади этого народа, по преданію, такъ любили музыку, что враги воспользовались этимъ: они привели



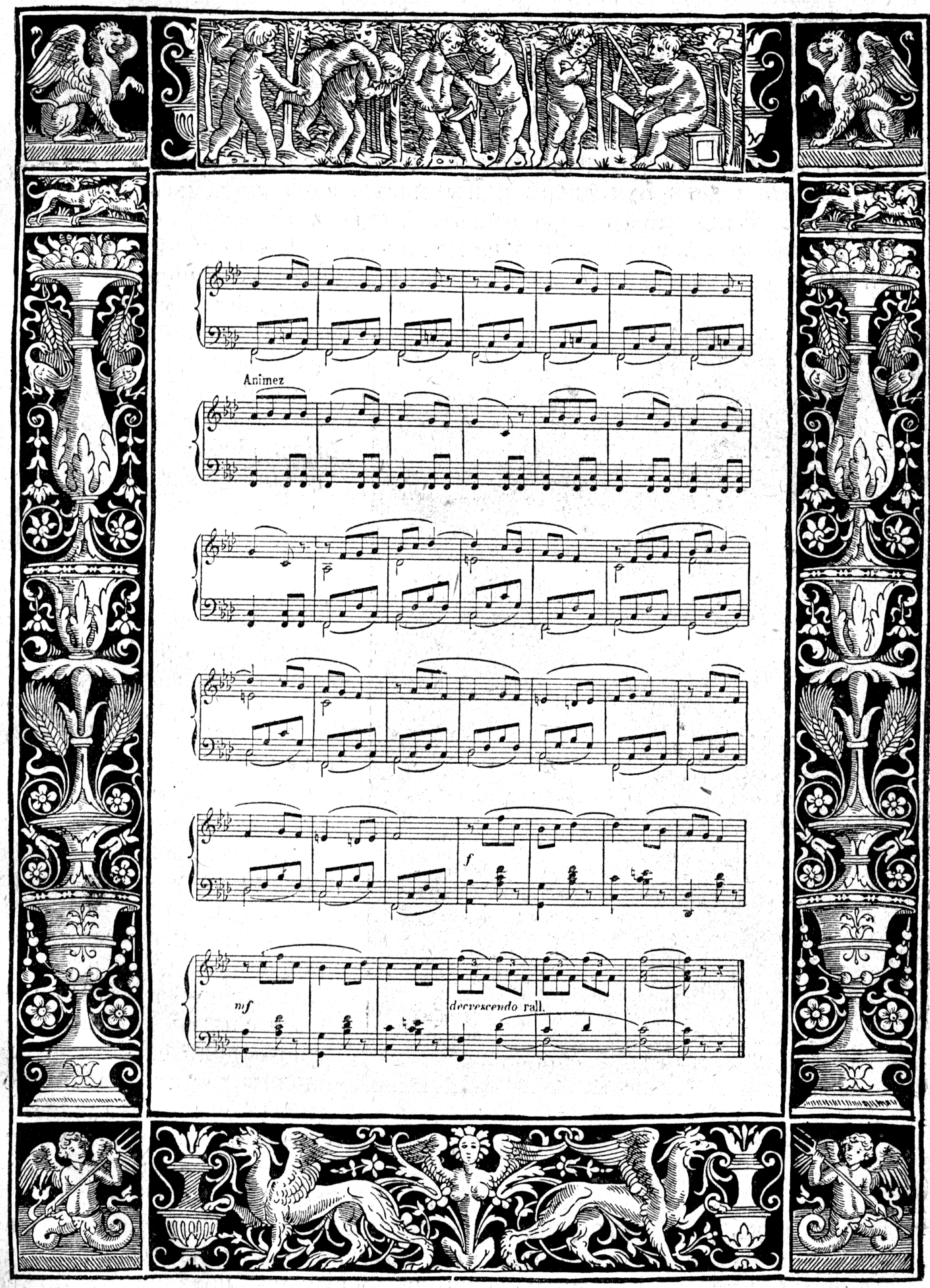
Пляска цыганъ на площади въ Средніе вѣка.

(Съ картины Адріана Моро).

на поле битвы музыкантовъ съ флейтами; заслышавъ звуки этихъ инструментовъ, сибаритскія лошади стали на заднія ноги, какъ бы приготовляясь танцовать, сбросили всадниковъ и ритмическимъ шагомъ направились въ непріятельскій станъ. Разсказываютъ также, что жители этой страны устраивали слѣдующія интересныя зрѣлища: послѣ какого-нибудь пира



приводились дрессированныя лошади, которыя подъ звуки флейтъ становились на querнія ноги и въ такомъ положеніи исполняли родъ танца, точно и вѣрно слѣдуя ритму музыки. Вообще лошади оказались способными усваивать извѣстныя движенія и подчиняться извѣстному ритму. Это позволило устраивать лошадиныя кадрили и карусели. Конныя кадрили-балеты, представлявшіе для французовъ такую новость въ XVII вѣкѣ, были знакомы италіанцамъ уже съ XV-го. Первый конный балетъ въ Парижѣ,



исполненный пріѣзжими флорентинцами въ 1608 году, такъ понравился французскому двору, что такія зрѣлища быстро вошли въ моду, и Людовикъ XIII, а также и Людовикъ XIV часто принимали участіе въ нихъ. Мѣсяцъ спустя послѣ знаменитаго праздника герцога Жуайёзъ во дворцѣ кардинала Бурбонскаго былъ исполненъ балетъ «Тріумфъ Юпитера и Минервы». Этотъ праздникъ отличался отъ другихъ тѣмъ, что впервые на немъ стали раздавать мелкія бездѣлушки въ видѣ подарковъ танцующимъ.

Первая вещица была поднесена королевой королю,—это была небольшая золотая медаль съ изображеніемъ дельфина («Dauphin» по-французски), а на другой сторонѣ выгравирована латинская надпись: «Delphinum, ut Delphinum rependat», на французскомъ языкѣ переводъ этой латинской фразы означаетъ: «Даю вамъ дофина и ожидаю другого».

Быть можетъ, этотъ балетъ и положилъ начало современному обычаю раздавать бездѣлушки во время котильона. Насколько балеты нравились и даже были въ почетѣ при дворѣ папъ, можно заключить изъ того, что во время одного вселенскаго собора былъ исполненъ въ честь сына Карла V балетъ, въ которомъ принимали участіе кардиналы, епископы, да и весь балетъ былъ организованъ и поставленъ кардиналомъ герцогомъ Мантуа. Одинъ изъ самыхъ сложныхъ и большихъ балетовъ, напоминавшій по постановкѣ странствующіе или передвижные балеты среднихъ вѣковъ, былъ организованъ представителями церкви въ Испаніи во время праздника канонизаціи св. Игнатія Лойолы въ 1609 году. Этотъ балетъ изображалъ взятіе Трои. Спустя нѣкоторое время онъ былъ повторенъ въ Парижѣ. Шествіе открывалъ знаменитый троянскій конь, который двигался, повинуясь скрытому въ немъ механизму. Кругомъ коня разыгрывались всевозможные эпизоды осады, затѣмъ все шествіе медленно прошло по улицамъ Парижа до площади св. Рока. Декораціи, разставленныя кругомъ этой площади, изображали городъ Трою съ его башнями и высокими стѣнами. Но одного появленія коня было вполнѣ достаточно для того, чтобы онѣ развалились, а среди развалинъ появились греческіе воины, исполнившіе воинственную пляску въ то время, какъ изъ туловища коня вылетали множество ракетъ очень красиваго и сложнаго фейерверка. На другой день былъ исполненъ второй актъ балета,— онъ заключался въ морскомъ праздникѣ. По волнамъ плавали четыре брига, роскошно изукрашенные золотомъ и флагами, въ трюмѣ которыхъ были скрыты музыканты, аккомпанировавшіе балету, исполненному на палубѣ танцовщиками въ богатыхъ костюмахъ. Затѣмъ къ участникамъ морского праздника присоединилось триста всадниковъ, изображавшихъ свиту пословъ, присланныхъ четырьмя странами свѣта, и все шествіе направилось на площадь передъ Іезуитской коллегіей, а тамъ появились и сами страны въ видѣ четырехъ колесницъ. Передъ колесницей, изображавшей Америку, шли дѣти, переодѣтыя обезьянами и по-



Танцующая Эсмеральда.
(Съ гравюры Жозе).

пугаями, и двѣнадцать карликовъ на бѣлыхъ иноходцахъ, а колесницу Африки везли два дракона.

Вообще всѣ праздники при дворѣ Валуа отличались непомѣрной роскошью. Увеселенія, устраивавшіяся Генрихомъ IV, были проще, но зато болѣе веселыя и непринужденныя. Беарнецъ, какъ его презрительно называла Екатерина Медичи, самъ прекрасно танцовалъ и самъ часто принималъ участіе въ балетахъ. Его министръ Сюлли былъ организаторомъ всѣхъ праздниковъ и торжествъ, и эта обязанность была далеко нелегкая, такъ какъ въ царствованіе этого веселаго короля было поставлено болѣе 80 балетовъ, не считая баловъ и маскарадовъ. Царствованіе Людовика XIII въ сравненіи съ веселой и беззаботной эпохой Генриха IV казалось скучнымъ



Менуэтъ.

(Съ картины Эдуарда Тудуза).

и мрачнымъ, и хотя не было недостатка въ развлеченіяхъ, но они всѣ носили какой-то меланхолическій и тяжелый отпечатокъ. Даже названіе балетовъ поражало своей причудливостью,—такъ напр. въ 1630 году былъ поставленъ балетъ Подагриковъ. Исполненный въ слѣдующемъ году балетъ Горъ отличался особенной оригинальностью и сложностью механическихъ приспособленій. На сценѣ были изображены пять горныхъ вершинъ. Въ центрѣ сцены находилось поле Славы, которымъ хотѣли завладѣть обитатели каждой изъ пяти горныхъ вершинъ. Ложная Слава открыла балетъ и объяснила зрителямъ его сюжетъ,—она сидѣла верхомъ на ослѣ и трубила въ деревянную трубу. Отъ этихъ звуковъ раскрылись горы, и изъ ихъ нѣдръ вышли пять кадрилей. Всѣ участвующіе были одѣты въ костюмы тѣлеснаго

цвѣта съ головными уборами въ видѣ вѣтреныхъ мельницъ и гигантскихъ кузнечныхъ мѣховъ. Они воплощали собой различные Вѣтры; затѣмъ появилась Нимфа Эхо съ цѣлой вереницей Зефировъ, съ тамбуринами и бубенчиками, Ложь съ деревянной но-гой и въ страш ной маскѣ хо-дила по сценѣ съ потайнымъ фо-наремъ въ рукѣ. Но, вотъ съ гор-ныхъ вершинъ спустились жи-тели небесныхъ лучезарныхъ странъ: Сонъ, Грёзы, Мечты, Правда и Настоя щая Добрая Сла-ва. Они подъ ко нецъ побѣдили Вѣтры, Зефиры и Ложь, и овла-дѣли полемъ Славы.

Нѣкоторые балеты, въ ко-торыхъ участво валъ Людовикъ XIII, были дото го шутовскими и грубыми, что кардиналъ Ри-шелье возсталъ противъ такихъ низкихъ развле ченій и, желая облагородить вкусъ при дво-рѣ, составилъ планъ сложнаго балета: «Побѣда, ниспосланная небомъ французскому оружію». Всѣ боги Олимпа, всѣ добродѣтели фигурировали въ этомъ балетѣ, что не помѣшало ему нагнать скуку на зрителей и не имѣть никакого успѣха, не смотря на роскошь постановки. Попытки поставить, по примѣру греческихъ сатирическихъ плясокъ, сатирическіе балеты-пародіи также не увѣнчались успѣхомъ. Постепенно въ большихъ и сложныхъ балетахъ собственно танцы отодвинулись на заднiй планъ. Сценическая постановка основывалась главнымъ образомъ на всевозможныхъ механическихъ



Шутовскіе танцы.
(Съ гравюры Калло).



Комическій балетъ.
(Съ рисунка, хранящагося въ Парижской Національной библіотекѣ).

комбинаціяхъ и на реалистическомъ подражаніи природѣ; такъ, напримѣръ въ одномъ изъ балетовъ изъ нѣдръ огромныхъ горъ, занимавшихъ половину сцены, появились собаки, кошки, тигры, львы, кабаны, олени, волки,

и ихъ мяуканье, ревъ и вой заглушали звуки инструментовъ. Сюжеты балетовъ становились все запутаннѣе, смыслъ ихъ затемнялся массой ненужныхъ и побочныхъ аллегорій, стремились поражать не столько красивыми танцами, граціей и гармоніей музыки, сколько роскошью, миѳологическими и историческими познаніями. Но кромѣ балетовъ или театральной хореографіи существовали танцы общественные. Въ концѣ среднихъ вѣковъ были въ модѣ два рода танцевъ, описаніе которыхъ можно найти въ упомянутой уже книгѣ Табуро: первый родъ назывался низкими или плавными танцами, второй шутливыми или прыгающими. Низкій танецъ былъ очень медленный, онъ раздѣлялся на четыре совершенно различныя и отдѣльныя части: первая — реверансы, вторая — хороводъ, третья — прогулка и четвертая



Менуэтъ.
(Съ картины Адріана Моро).

ле-тордьонъ (отъ слова tordre — крутить, вертѣть). Понятно, что изъ танцевъ этого рода были исключены всѣ рѣзкія движенія и прыжки. Интересные совѣты даетъ Табуро въ своей книгѣ танцующимъ низкіе танцы. «Какъ только вы пройдете въ то мѣсто, гдѣ собрались особы для танцевъ, вы должны прежде всего выбрать приличную и скромную дѣвицу, которая вамъ больше всего приглянется и, снявъ вашу шляпу или шапку лѣвой рукой, подать ей правую руку, чтобы повести ее къ танцу. Она же, если благовоспитанная и скромная дѣвица, подастъ вамъ лѣвую руку и встанетъ, чтобы слѣдовать за вами. Затѣмъ вы ее поведете въ конецъ залы на виду у всѣхъ и предупредите музыкантовъ, чтобы они заиграли низкій танецъ, а то иначе они могутъ по недоразумѣнію заиграть совсѣмъ другой родъ танца. Когда музыка начнетъ, начинайте и вы танецъ и помните, что музы-

канты, отъ которыхъ вы потребовали непремѣнно низкій танецъ, могутъ въ свою очередь требовать отъ васъ, чтобы вы танцовали плавно, медленно, не сбивались и держались такта». Затѣмъ онъ даетъ еще нѣсколько здравыхъ и не лишенныхъ юмора совѣтовъ, какъ слѣдуетъ держать себя и вести во время танцевъ. «Вы начали хорошо выдѣлывать ваши па и движенія, и начали въ тактъ, но когда вы танцуете въ обществѣ, не наклоняйте вашей головы, чтобы контролировать ваши па и слѣдить за движеніями вашихъ ногъ, держите вашу голову и туловище прямо, смотрите увѣренно, старайтесь возможно меньше сморкаться и плевать и если вы вынуждены это дѣлать, отверните ваше лицо въ сторону и употребляйте при этомъ бѣлый носовой платокъ. Ведите пріятные разговоры, и пусть ваша рѣчь будетъ тихая и нѣжная, пусть ваши руки висятъ, но не такъ, какъ у мертвыхъ, хотя и жестикулировать ими не годится, будьте чисто и прилично одѣты, пусть ваши чулки будутъ хорошо натянуты, а башмаки вычищены. Когда вы стоите съ избранной вами дѣвицей въ концѣ залы, можетъ прійти другой, тоже съ дѣвицей, и стать напротивъ васъ, чтобы танцовать съ вами визави, и вы должны подходить другъ къ другу, затѣмъ отступать назадъ или дѣлать повороты. Продолжайте танцовать, пока музыка продолжаетъ играть, но не выбивайтесь изъ такта, а напротивъ всегда выдерживайте его. Слѣдуетъ также дѣвицу держать за руку и не отпускать ее, когда же музыка замолчитъ, слѣдуетъ сдѣлать дѣвицѣ поклонъ и водворить ее на то мѣсто, откуда вы ее взяли, и еще разъ поблагодарить ее за честь, которую она вамъ оказала, танцуя съ вами».

Къ низкимъ или плавнымъ танцамъ причислялся также танецъ ля-гальярдъ, иногда называемый ля-романеска. Онъ явился изъ Рима или вѣрнѣе изъ его окрестностей. Тамъ это былъ народный танецъ, а во Франціи его танцовали только вельможи и придворныя дамы подъ аккомпаниментъ тамбуриновъ и гобоевъ. Танцы шутливые или прыгающіе были, понятно, живѣе и быстрѣе низкихъ танцевъ. Они дѣлились на круговую пляску, на бýррэ (народный, очень веселый и живой танецъ) и на фарандолу. Въ царствованіе Генриха III появился еще танецъ, извѣстный подъ названіемъ вольта (La Volte), — это тотъ же вальсъ въ три па, который танцуютъ и теперь. Такимъ образомъ по своему происхожденію вольтъ, превратившись затѣмъ въ вальсъ,—французскій танецъ родомъ изъ Прованса и пользовался большимъ успѣхомъ при дворѣ Валуа. Табуро описываетъ нѣсколько иронически состояніе, въ которое приводитъ этотъ быстрый танецъ исполняющихъ его. «Вы, протанцовавъ вольтъ, водворили на прежнее мѣсто молодую дѣвицу, и она тогда почувствуетъ, какъ-бы она ни старалась по благовоспитанности скрыть это, какъ ея мысли, разумъ, голова начнутъ кружиться, а все окружающее вертѣться передъ глазами, — и вы будете испытывать то же самое, хотя, быть можетъ, въ меньшей степени. Я предоставляю вамъ судить, прилично ли такое состояніе для молодой дѣвицы, и не подвергаются ли въ этомъ танцѣ здоровье и честь этой дѣвицы всякимъ случайностямъ и непріятностямъ».

Круглые танцы или хороводные (les Branles) были въ большой модѣ до XVII вѣка, — это самый старинный типъ танцевъ съ фигурами и походитъ на нашъ современный котильонъ и полонезъ. Балъ обыкновенно открывался бранль'емъ и заканчивался имъ. Всѣ танцующіе пѣли при этомъ куплеты съ повторяющимся припѣвомъ, и въ концѣ танца кавалеръ имѣлъ право поцѣловать свою даму. Вотъ какъ, по словамъ того же Табуро, слѣдовало исполнять этотъ танецъ: «Бранль раздѣляется на четыре такта, при первомъ тактѣ вы медленно повертываетесь всѣмъ корпусомъ налѣво, затѣмъ при второмъ — направо и смотрите на танцующія рядомъ съ вами пары, при третьемъ опять поворотъ налѣво и, наконецъ, при четвертомъ вы повертываетесь всѣмъ корпусомъ направо, и теперь вы должны смотрѣть на

выбранную вами дѣвицу и кинуть ей нѣжный и вмѣстѣ съ тѣмъ почти незамѣтный взглядъ». Танцы этого рода были такъ распространены, что въ каждой провинціи, даже почти въ каждомъ городѣ былъ свой особенный хороводный танецъ, — такъ, напр., одинъ изъ такихъ танцевъ назывался



Сарабанда.

(Съ картины Ройбэ).

«Branle des Lavandières» (прачки); исполняя его, каждый танцоръ, въ извѣстный моментъ ударяя одну руку о другую, подражалъ звуку скалки, которой прачки колотятъ бѣлье. Въ «Branle de l'Ermite» (пустынникъ) пары кланялись направо и налѣво сосѣднимъ парамъ, скрещивая руки на

груди по обычаю монаховъ. Королева Маргарита Валуа отличалась особенно въ «Branle de la Torche» (факелъ); онъ заключается въ слѣдующемъ: кавалеръ, держа зажженый факелъ въ рукѣ, выбиралъ себѣ даму и, протанцовавъ съ ней какое ему было угодно па, вручалъ ей факелъ, та въ свою очередь выбирала себѣ другого кавалера и, протанцовавъ съ нимъ, отдавала ему факелъ и т. д. Въ современномъ котильонѣ есть фигура, похожая на этотъ танецъ, но дама вручаетъ факелъ тому кавалеру, съ которымъ не желаетъ танцовать.

Ля-паваннъ—благородный, главный танецъ; имъ очень увлекались въ XVI вѣкѣ. По словамъ однихъ хроникеровъ, онъ — испанскаго происхожденія, другіе же утверждали, что онъ былъ въ первый разъ исполненъ въ Падуѣ, а поэтому—италіанскаго происхожденія. Этотъ танецъ былъ по преимуществу придворнымъ танцемъ, и каждый считалъ за особую честь участвовать въ немъ. Восхищенныя толпы зрителей всегда окружали исполнителей, и, дѣйствительно, это было очень красивое зрѣлище, — всѣ эти короли, принцы, знатные вельможи въ богатыхъ придворныхъ костюмахъ и мантіяхъ, эти королевы и принцессы въ роскошныхъ парадныхъ платьяхъ съ длиннѣйшими шлейфами, медленно и плавно выступающіе въ тактъ подъ нѣжные звуки струнныхъ инструментовъ. Глядя на нихъ, становилось ясно, что ля-паваннъ — танецъ, созданный въ Испаніи, этой родинѣ торжественнаго и благороднаго величія, и можно было вполнѣ согласиться съ нѣсколькими писателями, производившими его названіе отъ латинскаго слова pavo (павлинъ), потому что танцоры напоминали богатствомъ своихъ костюмовъ и важностью своихъ движеній эту птицу съ блестящимъ опереніемъ, когда она, медленно выступая, гордо распускаетъ колесомъ свой красивый хвостъ. Табуро упоминаетъ о томъ, что вначалѣ, когда появилась ля-паваннъ, исполнители всегда сопровождали этотъ танецъ пѣніемъ.

Въ царствованіе короля-солнца или съ наступленіемъ «великой эпохи», (Grand Siècle), какъ его называютъ французскіе историки, танцы во Франціи достигли высшаго совершенства и разнообразія. И въ теченіе всего долгаго царствованія этого короля танцы такъ же величественны и торжественны, какъ нравы, обычаи и вся придворная жизнь этой эпохи. Такимъ образомъ еще лишній разъ подтверждается тотъ несомнѣнный фактъ, что танцы могутъ быть разсматриваемы какъ вѣрное отраженіе нравовъ, обычаевъ и жизни различныхъ историческихъ эпохъ Франціи.



Шутовскіе танцы.
(Съ гравюры Калло).



Придворный вельможа въ балетномъ костюмѣ 1653 г.



Людовикъ XIV въ костюмѣ короля-солнца въ 1653 г.

IV.

Танцы великой эпохи.

Сложные балеты царствованія Людовика XIV.—Балы-маскарады.—Ля-паваннъ, гавотъ, шаконъ, сарабанда, л'аллемандъ, пасспье.

Екатерина Медичи, Генрихъ IV и кардиналъ Ришелье, увлекаясь хореографическими зрѣлищами, поощряли ихъ и ввели ихъ въ моду, но Людовикъ XIV пошелъ еще дальше. Благодаря частымъ повтореніямъ подобныхъ зрѣлищъ въ его царствованіе, при чемъ балеты ставились не только при дворѣ, но и въ общественныхъ театрахъ, танцы окончательно вошли въ обычай и нравы французскаго общества. Мода на нихъ и увлеченіе ими продолжались весь XVIII и XIX вѣкъ и продолжается до нашихъ дней. До царствованія Людовика XIV хореографическія зрѣлища были исключительнымъ достояніемъ царскихъ и королевскихъ дворовъ и развлекали только



Балетный костюмъ.

(Съ гравюры XVIII вѣка).

великихъ міра и придворныхъ. Этотъ же король началъ заботиться о развлеченіи всѣхъ своихъ подданныхъ,—онъ самъ публично выступалъ на подмосткахъ, и двери театровъ раскрылись для толпы, восторженно привѣтствовавшей это нововведеніе. Поощряемое всѣми, искусство танцевъ какъ-бы вновь возрождается, сюжеты балетовъ разнообразятся, придумываютъ все новыя комбинаціи и достигаютъ болѣе сильныхъ и удачныхъ эффектовъ. Но хотя этимъ сложнымъ балетамъ или театральнымъ танцамъ отводили главную роль во всѣхъ торжествахъ, праздникахъ и т. д., тѣмъ не менѣе даже при дворѣ танцуютъ съ увлеченіемъ менуэтъ, гавотъ, куранты, ля-паваннъ и пасспье. Буржуа подражаютъ двору, а народъ танцуетъ хороводныя или круговыя пляски (Branle, Bourrées). Въ 1661 году приказомъ короля была учреждена академія танцевъ, но лица, избранныя въ члены этого новаго ареопага, очень мало интересовались танцами, предпочитая кутить въ кабачкѣ «Деревяннаго Меча», который они выбрали мѣстомъ своихъ дѣловыхъ засѣданій. Балеты ставились не только въ Тюльери, но и въ Луврѣ, Версали и Фонтенебло. Тринадцати лѣтъ въ 1651 году король первый разъ появился на подмосткахъ въ балетѣ «Маскарадъ Кассандры», и только съ 1670 года перестаетъ онъ принимать участіе въ публичныхъ зрѣлищахъ. Разсказываютъ, что одинъ монологъ въ пьесѣ Расина «Британникъ», въ которомъ говорилось о страсти Нерона показываться публично во всевозможныхъ роляхъ, заставилъ отказаться короля отъ появленія на сценѣ. Людовикъ XIV изображалъ большей частью боговъ, но иногда онъ довольствовался и менѣе торжественными ролями,—такъ, напримѣръ, въ балетѣ «Тріумфъ Вакха» онъ явился въ роли вора, успѣвшаго уже насладиться дарами этого бога. По обычаю тогдашняго времени король танцовалъ въ маскѣ, соотвѣтствующей его роли. И эти маски считались такими необходимыми принадлежностями актеровъ, что когда танцовщикъ Гарделль появился первый разъ безъ маски, эта новость вызвала негодованіе публики. Но актеры, очень довольные, что мо-



Балетный костюмъ.

(Съ современной гравюры XVII вѣка).

гуть, наконецъ, освободиться отъ душныхъ и непріятныхъ масокъ, продолжали появляться съ открытыми лицами, не смотря на видимое недовольство публики, и та постепенно привыкла къ этому.

Описывать всѣ балеты, въ которыхъ участвовалъ Людовикъ XIV, было бы слишкомъ длинно, такъ какъ въ его царствованіе было поставлено 27 большихъ балетовъ, не считая лирическихъ интермедій и небольшихъ балетовъ-комедій. Изъ числа этихъ балетовъ болѣе всего имѣли успѣхъ: «Большой Балетъ Короля» (музыка извѣстнаго композитора Люлли), «Карусель» и поэтическій балетъ «Рожденіе и могущество Венеры». Но самый богатый по постановкѣ, по сложности механическихъ приспособленій, о которыхъ слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ,—это балетъ «Влюбленный Геркулесъ», исполненный въ первый разъ на праздникѣ въ Тюльери въ честь бракосочетанія короля. Въ первомъ актѣ сцена представляла долину, окруженную скалами. На заднемъ планѣ виднѣлось море и высокія цѣпи горъ. На скалахъ полулежали въ граціозныхъ позахъ четырнадцать рѣкъ, подвластныхъ Франціи. Гигантское облако медленно опустилось съ небесъ и раскрылось надъ землей,—изъ него вышли пятнадцать танцовщицъ въ роскошныхъ костюмахъ, воплощавшія столько же императорскихъ и королевскихъ домовъ, родственныхъ французскому царствующему дому. Онѣ исполнили величественный и строгій танецъ, затѣмъ облако вновь окутало ихъ и поднялось съ ними къ небу, и тогда горы, скалы, небо, море, луна и звѣзды принялись исполнять различные танцы и пѣть хвалебныя пѣсни въ честь короля и королевы. Въ 1892 году на франко-русскомъ праздникѣ, устроенномъ въ зданіи Оперы въ Парижѣ, возобновили небольшой старинный балетъ Людовика XIV—«Мавританскій маскарадъ», заключавшійся въ слѣдующемъ. Четыре пары мавровъ и мавританокъ, четыре пары арлекиновъ, четыре пары пажей эпохи Людовика XIII и субретокъ того же времени и восемь паръ садовниковъ и садовницъ исполнили старинныя пляски: ригодонъ (музыка Рамо), шаконы (музыка Люлли) и оисильены (музыка Баха).



Танцующая m-lle Мопень.
(Съ современной гравюры).

Въ 1681 году въ балетѣ «Тріумфъ Амура» женщины въпервый разъ появились на публичной сценѣ,—раньше онѣ принимали участіе только въ придворныхъ праздникахъ, въ общественныхъ же театрахъ женскія роли исполнялись переодѣтыми мужчинами. Къ тому же времени относится увлеченіе комическими балетами, отсюда и частыя ихъ постановки. Изъ нихъ балетъ «Нетерпѣливыя» отличался самыми веселыми, самыми невѣроятными qui pro quo, очень, впрочемъ, наивными, напримѣръ: нетерпѣливые люди, торопясь ѣсть горячій супъ, обжи-

гаютъ себѣ языкъ,—нетерпѣливые охотники сами попадались въ собственныя западни и сѣти и т. п. Людовикъ XIV, участвовавшій въ этомъ балетѣ, произносилъ между прочимъ слѣдующіе стихи:

«De la terre et de moi qui prendra la mesure,
«Trouvera que la terre est moins grande que moi».
(«Тотъ, кто сниметъ мѣрку съ земли и съ меня,
«Найдетъ, что земля меньше меня»).



M-lle Дюфоръ.
(Съ гравюры XVII вѣка).

Другой также очень интересный балетъ назывался «Игра въ пикетъ»; онъ служилъ интермедіей къ пьесѣ Корнеля «Тріумфъ дамъ». Прежде всего появлялись четыре валета съ алебардами, водворяли порядокъ среди зрителей и подготовляли сцену. Затѣмъ входили по очереди короли, держа за руки дамъ, шлейфы которыхъ несли рабы. Эти четыре раба изображали билліардъ, трикъ-тракъ, кости и же-де-помъ (игра въ мячъ) и были одѣты въ соотвѣтствующіе костюмы, тогда какъ на короляхъ, дамахъ и валетахъ были тѣ костюмы, въ которыхъ ихъ изображаютъ на игральныхъ картахъ. Всѣ эти фигуры съ многочисленной свитой тузовъ, девятокъ, восьмерокъ и т. д., исполняли характерные танцы и составляли красивыя группы, изображавшія терцъ, квартъ, квинтъ и четырнадцать (термины пикетной игры). Затѣмъ всѣ представители красныхъ мастей становились въ рядъ по одну сторону сцены, а всѣ представители черныхъ по другую, и балетъ завершался оживленнымъ финаломъ, смѣшивавшимъ всѣ фигуры и масти. Предполагаютъ, что эта интермедія не была придумана Корнелемъ или его сотрудниками, а просто заимствована изъ балета, исполненнаго при дворѣ Карла VI. Благодаря этому же балету тогда же была придумана игра въ пикетъ, не вышедшая изъ моды даже и въ наши дни. Одно время предполагали возобновить этотъ балетъ въ день пятисотлѣтія изобрѣтенія игральныхъ картъ. Всѣ историческіе и аллегорическіе балеты, исполненные въ царствованіе Людовика XIV, отличались сложностью и разнообразіемъ механическихъ приспособленій и огромнымъ количествомъ актовъ. Большую часть успѣха этихъ подчасъ довольно запутанныхъ композицій слѣдуетъ отнести на долю прекрасныхъ исполнителей. Многіе изъ нихъ



M-lle Сюблиньи.
(Съ современной гравюры).

вполнѣ заслуживаютъ названія геніальныхъ танцовщиковъ, напр. Бошанъ, бывшій не только директоромъ академіи танцевъ, но и интендантомъ всѣхъ балетовъ и театровъ короля; Дюпре, котораго исторія хореографіи наградила титуломъ «великаго» за необыкновенную грацію и благородство его движеній и па, современники же называли его не иначе, какъ «богомъ танцевъ».

Придворные балы отличались большой роскошью, но на нихъ обыкновенно скучали:—строгій этикетъ и холодная напыщенность—враги веселья и непринужденности. Маскарадные или костюмированные балы также въ большой модѣ въ это царствованіе. Они обыкновенно начинались послѣ полуночи и отличались отъ придворныхъ баловъ большой свободой и непринужденностью. Если посѣтитель бала не желалъ танцовать, ему стоило только явиться завернутымъ въ большой плащъ, а дама въ такомъ случаѣ надѣвала шарфъ, и тогда никто не имѣлъ права приглашать ее на танецъ.

Ля-паваннъ, замѣнившая низкіе или плавные танцы эпохи Генриха III, продолжала быть и въ концѣ XVII вѣка любимымъ танцемъ аристократіи и буржуазіи, но желавшіе придать больше оживленія и веселости баламъ танцовали живой танецъ ля-гальярдъ. Постепенно любимый танецъ короля—ля-курантъ—одинъ изъ самыхъ старинныхъ фигурныхъ танцевъ—вытѣснилъ всѣ другіе. Придворные льстецы и вельможи слѣдовали, конечно, примѣру короля и стали танцовать только ля-курантъ. Этотъ танецъ похожъ на нашъ современный полонезъ или на нѣмецкій гросфатеръ. Происхожденіе шаконъ мало извѣстно. Сервантесъ утверждаетъ, что въ началѣ это былъ негритянскій танецъ, который появился при дворѣ Филиппа II. Во Франціи онъ пользовался большимъ успѣхомъ въ царствованія Людовиковъ XIII и XIV. Шаконъ скорѣе театральный танецъ, чѣмъ общественный, онъ отличается благородствомъ и строгой красотой жестовъ и движеній. Почти всѣ оперные балеты, а потому и оперы, такъ какъ въ то время онѣ были немыслимы безъ балета, заканчивались этими танцами. Сарабанда, очень старинный и вмѣстѣ съ тѣмъ благородный танецъ, явилась во Франціи изъ Испаніи, а именно изъ Севильи. Тамъ ее танцовали обыкновенно только женщины подъ аккомпаниментъ гитаръ, къ которымъ иногда присоединялись арфы и флейты. Впрочемъ, очень часто танцующіе аккомпанировали себѣ пѣніемъ. Вскорѣ этотъ танецъ распространился по всей Европѣ. На балу, данномъ Людовикомъ XIV въ честь свадьбы герцога Бурбонскаго, герцогъ Шартрскій и принцесса Конти протанцовали незнакомую до того



Танцующая свѣтская дама.
(Съ гравюры конца XVII вѣка).

сарабанду и вызвали крики восхищенія у всѣхъ присутствующихъ. Знаменитая красавица Нинонъ де-Ланкло отдавала предпочтеніе этому танцу передъ другими и прекрасно исполняла его. Какой-то италіанецъ по имени Франческа написалъ музыку къ одной изъ лучшихъ сарабандъ, и кавалеръ де-Грамонъ по этому случаю пишетъ въ своихъ запискахъ слѣдующее: «эта музыка восхищаетъ или погружаетъ въ ужасъ весь свѣтъ, потому что всѣ придворные гитаристы принялись разучивать ее, и одинъ Богъ знаетъ, какая изъ этого выходитъ какофонія».

Въ Англіи при дворѣ Карла II этотъ танецъ былъ также въ большомъ почетѣ. Но успѣхъ сарабанды продолжался недолго, и Жанъ-Жакъ Руссо упоминаетъ о томъ, что въ его время этотъ танецъ всѣми позабытъ и только исполняется въ нѣсколькихъ старинныхъ французскихъ операхъ.



L'allemande.

(Съ англійской гравюры XVIII вѣка).

Слава менуэта, напротивъ того, продолжалась очень долго. Онъ былъ любимымъ танцемъ при дворѣ Людовика XV, хотя уже Людовикъ XIV танцовалъ менуэтъ подъ музыку, которую Люлли написалъ исключительно для него. Л'аллемандъ—очень старинный танецъ, нѣсколько тяжелый, лишенный граціи и изящества, былъ уже извѣстенъ въ царствованіе Франциска I. Онъ продержался до конца XVIII вѣка благодаря тому, что въ немъ могли принимать участіе разомъ много танцующихъ. Это былъ родъ хоровода, очень напоминающій старинный англійскій танецъ, извѣстный подъ названіемъ Сэръ-Роджеръ Коверлэ (родъ нашего полонеза). Пасспье, очень быстрый и подвижной танецъ, явился изъ Бретани, гдѣ онъ былъ народнымъ. Онъ понравился при дворѣ и въ нѣсколько облагороженномъ видѣ походилъ на менуэтъ, только съ болѣе быстрымъ темпомъ. Госпожа де-Севиньи

увлекалась этимъ танцемъ и очень часто упоминаетъ о немъ въ своихъ письмахъ. Общественные танцы или городскіе, какъ ихъ тогда называли въ отличіе отъ театральныхъ и придворныхъ, становились все болѣе оживленными и веселыми, тогда какъ на придворныхъ танцахъ сильно отражались оффиціальная церемонность, напыщенность и принужденность. Вообще всѣ зрѣлища и увеселенія этого вѣка отличаются больше роскошью, богатствомъ и строгимъ этикетомъ, чѣмъ вкусомъ и изяществомъ.



Балетные костюмы XVIII вѣка.

(Съ современной гравюры).



Маленькіе актеры.
(Съ гравюры Гравело).

V.

Танцы въ царствованіе Людовика XV

Живописцы галантныхъ праздниковъ.— Менуэтъ.— Гавотъ.— Танцовщицы Саллэ и Камарго.

Новый вѣкъ начался реакціей, подготовлявшейся, впрочемъ, давно противъ напыщенности послѣднихъ лѣтъ царствованія Людовика XIV и противъ этикета и официальнаго ханжества. Новая эпоха увлекалась искусствомъ, нѣсколько, правда, вычурнымъ и неестественнымъ, но проникнутымъ особенной прелестью, отличающей его отъ искусства другихъ эпохъ. Жизнь высшаго общества XVIII вѣка уже не такъ роскошна, но зато болѣе изыскана и элегантна, а меценаты изъ финансоваго міра подражаютъ аристократамъ и поощряютъ развитіе талантовъ. Это по преимуществу царство утонченнаго вкуса и граціи нѣсколько шаловливой и манерной. Искусство живописи лишено силы и глубины, величія и благородства, но оно красиво и увлекательно. Декоративное искусство стремится къ тому, чтобы восхищать взоры. Зеркала обрамляются нѣжной тонкой рѣзьбой съ изящными завитками, а въ будуарахъ и маленькихъ гостиныхъ царятъ мягкіе тона, мелкіе рисунки обивокъ и драпировокъ, носятся ароматныя волны амбры и

ладона, красуется изящная, граціозная, блестящая инкрустанціями, мебель — буль или пано, покрытые верни-мартинъ (особенныя лаковыя краски), съ ихъ гирляндами цвѣтовъ и воздушнымъ золотымъ орнаментомъ. Ювелиры придумываютъ для своихъ издѣлій болѣе легкія изящныя формы, окружаютъ тонко написанныя миніатюры золотыми рамками изъ причудливыхъ завитковъ. Женщины носятъ воздушныя ткани, развѣвающіяся ленты и нѣжные цвѣты, сажаютъ на нѣжныя щеки задорныя мушки и румянятъ губы. Всѣ увлекаются и восторгаются произведеніями живописцевъ галантныхъ праздниковъ,—Ватто, уже извѣстнаго въ началѣ царствованія Людовика XIV, Ланкрэ, Буше, Латура и другихъ. Большинство этихъ художниковъ вдохновляются театральными зрѣлищами, которыя въ эту эпоху больше чѣмъ когда-либо привлекаютъ толпу. Ватто, самый типичный изобразитель этого вѣка, рядитъ всѣ свои образы въ жабо и кружевныя манжеты. Изъ подъ кисти Буше, перваго живописца короля, выходятъ безчисленные амуры и розы,—его произведенія прекрасно гармонируютъ со свѣжей обивкой комнатъ, со всѣми нѣжными тонами и воздушными золотыми орнаментами. На картинахъ этихъ двухъ художниковъ завитые барашки гуляютъ по зеленымъ лугамъ подъ присмотромъ пастуховъ и пастушекъ въ театральныхъ костюмахъ, украшенныхъ развѣвающимися бантами. Ланкрэ заставляетъ танцовать менуэтъ какихъ-то неземныхъ женщинъ, а вельможи какого-то волшебнаго царства прогуливаются у него по цвѣтнымъ лугамъ подъ сѣнью раскидистыхъ деревьевъ и по голубымъ и розовымъ холмамъ. Латуръ, талантливый писатель и возлюбленный знаменитой танцовщицы, вдохновляется, быть можетъ безсознательно, воздушными одеждами своей возлюбленной и выбираетъ для своихъ пастелей прозрачные, мягкіе и нѣжные тона. Танцы слѣдуютъ примѣру другихъ искусствъ. Величественный и холодный танецъ ля-паваннъ исчезаетъ, уступая мѣсто граціозному менуэту, веселому пасспье и живому гавоту. Подъ вліяніемъ знаменитаго балетмейстера Новера, балеты становятся болѣе разнообразными, жесты, позы, сцены d'ensemble оживляются, па становятся элегантными, граціозными. Двѣ знаменитыя танцовщицы Саллэ и Камарго дѣлятъ между собой въ XVIII вѣкѣ славу, восторги и поклоненіе двора и всего общества. Восхищенный Вольтеръ посвящаетъ имъ слѣдующее стихотвореніе:



M-lle Саллэ, французская Терпсихора.
(Съ современной гравюры).

«Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
«Mais que Sallé, grands Dieux! est ravissante!
«Que vos pas sont legers et que les siens sont doux!
«Elle est inimitable et vous êtes nouvelle.
«Les Nymphes dansent comme vous,
«Et les Grâces dansent comme elle!»

(Ахъ, Камарго, вы блестящи, но до чего Саллэ, о боги, прелестна! Какъ воздушны ваши па и до чего ея — нѣжны! Она неподражаема, а вы вѣчно новы. Нимфы танцуютъ, какъ вы, а Граціи—какъ она!)

Саллэ отличалась особенной выразительностью танцевъ. Она не признавала прыжковъ и какихъ бы то ни было рѣзкихъ и быстрыхъ движеній и никогда не соглашалась ихъ исполнять на сценѣ. Восторгъ, который она возбуждала, граничилъ съ идолопоклонствомъ. У дверей театра, гдѣ толпы поклонниковъ ожидали всегда ея выхода, происходили цѣлыя битвы. Часто какіе-нибудь восторженные посѣтители театра, заплатившіе огромныя деньги за мѣста, проникали въ зрительный залъ и попадали на нихъ только благодаря силѣ своихъ кулаковъ. Въ Лондонѣ, во время прощальнаго бенефиса Саллэ, когда она появилась въ послѣдній разъ на сценѣ, къ ея ногамъ посыпались кошельки, наполненные гинеями, и цѣлая масса драгоцѣнностей. Сумма, вырученная въ этотъ вечеръ за билеты, дошла до 200.000 франковъ.



Балетные костюмы XVIII вѣка.
(Съ современной гравюры).

Камарго была дочь профессора танцевъ,—ея бабушка происходила отъ знатнаго испанскаго рода Камарго, между представителями котораго были: одинъ епископъ, одинъ архіепископъ и одинъ кардиналъ. «Въ то время, какъ божественная Камарго, — пишетъ одинъ изъ хроникеровъ той эпохи,—приводитъ въ восторгъ своими воздушными танцами весь Парижъ, ея дядя, Донъ-Хуанъ, упражняется въ сжиганіи вѣдьмъ и евреевъ». Этотъ дядя, Донъ-Хуанъ-де-Камарго, епископъ Пампеллунскій, былъ тридцать пятымъ великимъ инквизиторомъ Испаніи. Танцовщицѣ едва минуло восемнадцать лѣтъ, какъ ее увезъ графъ де-Меллёнъ. Отецъ ея обратился къ кардиналу Флёри съ просьбой заставить графа жениться на дочери, но, повидимому, молодая артистка не чувствовала влеченія къ семейной жизни, потому что очень скоро измѣнила графу ради его молодого родственника, лейтенанта королевскихъ войскъ. Разсказываютъ, что талантъ будущей танцовщицы обнаружился уже въ самомъ нѣжномъ возрастѣ. Однажды, еще на рукахъ у кормилицы, она услыхала звуки скрипки и тотчасъ же принялась выдѣлывать такія живыя и вмѣстѣ съ тѣмъ ритмическія движенія, что присутствующіе единогласно рѣшили: этотъ феноменальный ребенокъ будетъ знаменитой танцовщицей. Ихъ предсказаніе исполнилось очень быстро. Граціозные танцы десятилѣтней Камарго обратили на нее вниманіе княгини де-Линь, которая предложила родителямъ платить за уроки ихъ талантливой дочери. Она сдѣлалась ученицей извѣстной въ то время учительницы танцевъ и четырнадцати лѣтъ уже дебютировала въ оперномъ балетѣ. Она была замѣчательно сложена, съ гибкой и стройной фигурой и прекрасными по формамъ руками и ногами. Ея выразительное лицо не могло быть названо красивымъ, но оживленная и пріятная улыбка очень красили его.

Она пользовалась такимъ же успѣхомъ, какъ и Саллэ, и была законодательницей модъ. Портные и портнихи давали ея имя всевозможнымъ принадлежностямъ туалета, а сапожникъ, назвавшій новый фасонъ туфель а-ля-Камарго, быстро разбогатѣлъ. Ея фантастическіе и большей частью импровизированные, воздушные танцы произвели цѣлую революцію въ этомъ искусствѣ. Она особенно отличалась въ пируэтахъ и антраша. Многіе балетоманы, которымъ нравились только классическіе танцы, презрительно называли ее «une gigotteuse» (gigotter значитъ мотать, дрыгать ногами). Тѣмъ не менѣе въ тѣ дни, когда Камарго участвовала въ балетѣ, театръ не могъ вмѣщать всей публики, стремившейся попасть туда.

Во времена Регентства вошло въ моду устраивать маскарады и костюмированные балы въ зрительномъ залѣ Оперы. Эти балы такъ охотно посѣщались, что ихъ стали давать три раза въ недѣлю въ теченіе всего карнавала. Весь залъ, а



Придворный менуэтъ.

(Съ гравюры XVIII вѣка).

въ особенности ложи, богато декорировались всевозможными тканями. «Невообразимая роскошь царила на этихъ балахъ»,—разсказываетъ хроникеръ,—«болѣе трехсотъ восковыхъ свѣчей освѣщали залъ, кромѣ множества сальныхъ свѣчей, фонарей и плошекъ, поставленныхъ за кулисами. Тридцать музыкантовъ, размѣщенныхъ по разнымъ концамъ зала, играли всевозможные танцы, а до начала бала эти же музыканты собирались въ одну изъ гостинныхъ и исполняли въ теченіе часа симфоніи лучшихъ композиторовъ». Царствованіе Людовика XV можно назвать настоящей эпохой менуэта—онъ былъ въ большой модѣ всюду, на придворныхъ и общественныхъ балахъ; имъ увлекались вельможи такъ же, какъ и буржуа. При дворѣ менуэтъ танцовала всегда одна только пара—кавалеръ и дама, и только послѣ того, какъ первая пара продѣлала всѣ положенныя фигуры, начинала другая и т. д. Изъ другихъ танцевъ охотнѣе всего танцовали пасспье и гавотъ, хотя этотъ



M-lle Алларъ въ балетѣ «Bébé».

(Съ современнаго рисунка).

послѣдній имѣлъ больше успѣха въ слѣдующее царствованіе. Въ 1745 году Рамо ввелъ въ балетъ новый танецъ—контрдансъ, который такъ понравился всѣмъ, что ради него оставили всѣ танцы, даже гавотъ. Названіе контрдансъ, по мнѣнію многихъ изслѣдователей, происходитъ отъ англійскаго слова—a-country-dance, т. е. сельскій танецъ, изъ чего слѣдуетъ заключить, что происхожденіе этого танца англійское. Всѣ балеты, а также оперные балеты, безъ которыхъ и въ это царствованіе не обходилась ни одна опера, сочинялись по разъ заведеннымъ и шаблоннымъ правиламъ. При этомъ каждый оперный балетъ начинался пасспье, въ первомъ актѣ танцовали ля-мюзетъ, во второмъ — ле-тамбуринъ, а въ послѣднихъ актахъ шаконъ и заканчивали пасспье. Это была разъ навсегда установленная программа, и никто не рѣшался или не хотѣлъ отъ нея уклоняться. Самое интересное было то, что эти танцы подчинялись не развитію дѣйствій въ оперѣ, а совершенно постороннимъ, не имѣющимъ общаго съ сюжетомъ дѣйствія, соображеніямъ, а именно: такой-то танцовщикъ исполнялъ лучше всего шаконъ, такая-то балерина танцовала лучше всего ла-мюзеттъ, а такъ какъ въ то время всѣ солисты должны были непремѣнно участвовать въ каждомъ оперномъ балетѣ и исполнять тотъ танецъ, который былъ, такъ сказать, ихъ спеціальностью, то этими-то соображеніями должны были руководствоваться сочинители балетовъ. Авторъ либретто и музыки, костюмеръ, декораторъ и балетмейстеръ никогда не совѣтовались другъ съ другомъ; всѣ правила были разъ навсегда установлены, и каждый работалъ отдѣльно, не соображаясь съ тѣмъ, насколько его работа подходитъ или дополняетъ работу другого, и только строго придерживался установленныхъ правилъ. Такъ продолжалось до тѣхъ поръ, пока не явился смѣлый новаторъ, изъявшій всѣ традиціи и освободившій балетъ отъ рутины и однообразія.

Это былъ Новеръ, знаменитый балетмейстеръ французскаго, русскаго, австрійскаго и вюртембергскаго дворовъ. Онъ воскресилъ искусство пантомимы и создалъ балетъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ продолжаетъ существовать и въ наши дни. «Балетъ»,—говорилъ онъ,—«есть картина, или вѣрнѣе рядъ картинъ, соединенныхъ между собой дѣйствіемъ, составляющимъ сюжетъ балета». Для него сцена была тѣмъ же, чѣмъ холстъ для живописца. Онъ находилъ, что сочиненіе балета аналогично писанію картинъ. «Даже больше»,—пишетъ онъ въ своихъ запискахъ,—«картина не что иное, какъ копія съ природы, а красивый балетъ—сама природа, облагороженная всей прелестью искусства». Онъ употребилъ всѣ свои усилія на то, чтобы уничтожить обычай, принуждающій танцовщиковъ являться на сцену непремѣнно въ маскѣ, онъ же потребовалъ удаленія фижмъ и париковъ, улучшилъ и вмѣстѣ съ тѣмъ упростилъ костюмы. Актеры очень часто, за неимѣніемъ средствъ, переставали заботиться о своей наружности и появлялись на сценѣ въ жалкихъ отрепьяхъ.

Въ тѣ времена первые солисты получали 2.000 франковъ въ годъ, а хористы, коръ-де-балетъ и статисты должны были довольствоваться 800 франковъ. Такимъ образомъ случалось, что актеръ являлся лѣтъ восемь подрядъ въ одномъ и томъ же костюмѣ. Новеру пришлось бороться очень долго и упорно съ костюмеромъ, который утверждалъ, что балетмейстеръ можетъ, если желаетъ, сочинять па, но что до костюмовъ ему рѣшительно нѣтъ никакого дѣла. Въ одномъ изъ балетовъ Новера сестра Гораціевъ появлялась на сценѣ въ огромныхъ фижмахъ, съ прической высотой въ три фута и обильно украшенной искусственными цвѣтами и пестрыми лентами, а братья ея были въ костюмахъ изъ сукна, затканнаго золотомъ, и покроемъ напоминавшихъ придворные костюмы временъ Генриха III. Пять локоновъ, изрядно посыпанныхъ пудрой, красовались съ каждой стороны ихъ лба, а высокій хохолъ, напоминавшій прическу современныхъ цирковыхъ клоуновъ, величественно возвышался надъ ними. Новеръ приходилъ въ ужасъ отъ подобной постановки, и, наконецъ, ему удалось одержать побѣду надъ костюмеромъ и настоять на своемъ. Талантливые и ловкіе танцовщики той эпохи Вестрисъ, Гарделль и другіе не были въ состояніи исполнять настоящихъ живыхъ танцевъ. Они должны были являться на сцену съ головой, покрытой огромнымъ шлемомъ, украшеннымъ гигантскимъ султаномъ изъ перьевъ, и съ тяжелой маской на лицѣ. Была ли какая-нибудь возможность исполнять въ такомъ облаченіи выразительные или граціозные танцы? «Пора, давно пора ввести реформу въ нашу театральную постановку»,—пишетъ одинъ изъ авторовъ той эпохи,—«снять съ нашихъ танцовщиковъ эти холодныя, размалеванныя маски, лишающія насъ самаго лучшаго зрѣлища—выраженія лица, и давно пора предать забвенію парики и перестать изображать пастуховъ въ шлемахъ и султанахъ». Новеръ занялся главнымъ образомъ сочиненіемъ серіозныхъ балетовъ, и всѣ его композиціи имѣли огромный успѣхъ. Онъ также старался сохранить посредствомъ письменныхъ знаковъ распланировку хореографическихъ па. Уже египтяне дѣлали подобныя попытки и придумали особые іероглифы для изображенія движеній и па, а римляне зарисовывали кистью жесты и позы при танцахъ.

Послѣ удаленія Камарго со сцены, вся слава и извѣстность выпали на долю знаменитаго Гаэтано Вестрисъ. Семья Вестрисъ была родомъ изъ Флоренціи, и въ теченіе цѣлаго столѣтія имя это не сходило съ балетныхъ афишъ и программъ. Гаэтано, котораго называли «красавцемъ» для отличія отъ его четырехъ братьевъ, избравшихъ ту же профессію, дебютировалъ въ 1748 году и сошелъ со сцены только въ 1800 году, протанцовавъ болѣе полувѣка въ балетѣ. Геніальный танцовщикъ, но страшный фатъ и самонадѣянный, онъ говорилъ про себя: «Въ моемъ вѣкѣ есть только трое великихъ людей: я, Вольтеръ и Фридрихъ Великій». Другой танцовщикъ, Марсель, также прославившійся



M-lle Вестрисъ въ костюмѣ пастушки.

(Съ современнаго рисунка).

въ царствованіе Людовика XV, отличался большимъ умомъ и тонкимъ остроуміемъ; онъ утверждалъ, что можетъ узнать характеръ человѣка по его походкѣ. Какъ профессоръ танцевъ, онъ, по словамъ современниковъ, не имѣлъ се-
бѣ равнаго. Марсель, сидя въ креслѣ по-
среди огромной гости ной, роскошно отдѣ-
ланной зеркалами, при нималъ своихъ учени-
ковъ обоего пола. Это были самые знатные
вельможи Франціи, да и многіе знатные ино-
странцы добивались чести брать у него
уроки. За обученіе да же простому реверансу
взималось пять фран ковъ. Что же касается
до придворныхъ реве рансовъ и до менуэта,
то плата за обученіе этимъ премудростямъ
возрастала иногда до трехсотъ франковъ.
Марселю и другому про фессору танцевъ, Тре-
ни, обязаны обществен ные танцы тѣмъ со-
вершенствомъ, котора го они достигли. Можно
даже сказать, что стре мленіе къ усовершен-
ствованію въ танцахъ зашло слишкомъ да-
леко, и общественные танцы утратили свою
непринужденность и веселость и преврати-
лись въ утомительное занятіе, требующее
долголѣтняго изуче нія. Даже балы на от-
крытомъ воздухѣ, на травѣ подъ тѣнью де-
ревьевъ, и тѣ утрати ли всю ихъ прелесть
и простоту и стали по ходить на балеты и
придворные балы. Въ то время строго раз-
личались три рода тан цевъ: серіозные или
классическіе, полуха рактерные и комиче-
скіе. Самый замѣчательный комическій танцовщикъ той эпохи были Ляни, но комизмъ его мимики никогда не доходилъ до тривіальности. Сынъ Гаэтано Вестрисъ, Огюстъ, дебютировалъ въ оперномъ балетѣ двѣнадцати лѣтъ отъ



М-llе Алларъ въ балетѣ «Улиссъ и Пелея».
(Съ современнаго рисунка).

роду. Это было настоящее вось-
мое чудо міра, по словамъ его
матери, также знаменитой тан-
цовщицы, и она при этомъ до-
бавляла, что да же первые шаги
этого ребенка были ритмиче-
скія па. Отецъ же съ свой-
ственнымъ ему самохваль-
ствомъ гово рилъ, что сынъ
его — богъ тан цевъ, пожелав-
шій принять че ловѣческій об-
разъ. Молодой танцовщикъ
могъ такъ ловко и высоко под-
прыгивать и при этомъ про-
дѣлывать въ воздухѣ такіе
замысловатые пируэты, что
отецъ его одна жды совершен-
но серіозно объ явилъ: «Если
Огюстъ не остается въ воздухѣ, а возвращается опять на землю, то это лишь потому, что не желаетъ этимъ унизить своихъ товарищей». Въ то время, какъ общественные танцы такъ успѣшно развивались подъ руководствомъ талантливыхъ профессоровъ, придворные танцы также процвѣтали.



Сельскій танецъ.
(Съ картины Ватто въ Берлинскомъ музеѣ).



Балетное па, исполненное въ «Opéra» Добервалинъ и m-lles Гюимаръ и Алларъ въ 1779 г. (Съ современной гравюры).

VI.

Начало современныхъ танцевъ.

Гавотъ.—Мадлэнъ Гюимаръ.—Балы и балеты Директоріи, Имперіи и Реставраціи.—Марія Тальони.

Въ концѣ XVIII вѣка появилась блестящая танцовщица, приводившая всѣхъ въ восторгъ въ теченіе двадцати шести лѣтъ. Она не довольствовалась тѣмъ, что очаровывала зрителей выразительными, граціозными, гибкими движеніями и красотой своихъ воздушныхъ пируэтовъ, она еще ослѣпляла современниковъ баснословной роскошью своихъ пировъ и праздниковъ, которые часто соперничали съ придворными, и поражала всѣхъ своей щедростью. Это была Мадлэнъ Гюимаръ, родившаяся въ Парижѣ въ 1743 году. По словамъ современниковъ, это была богато одаренная натура, добрая, мягкая и отзывчивая. Когда строился ея знаменитый отель, она обратила вниманіе на блѣднаго, печальнаго молодого художника, которому было поручено расписывать пано, и участливо разспросила о причинѣ его печали. Узнавъ, что онъ огорченъ невозможностью продолжать учиться живописи по



M-lle Гюимаръ.

(Съ литографіи).

недостатку средствъ, молодая танцовщица сейчасъ же употребила все свое вліяніе, чтобы доставить своему протежэ стипендію для поѣздки въ Римъ. Этотъ художникъ былъ Давидъ. Она также покровительствовала Фрагонару. Но на-ряду съ этими добрыми, великодушными порывами, она прославилась своими интригами и происками. Она управляла театромъ по своему желанію, злоупотребляла своей силой при дворѣ, подчинила себѣ своихъ товарищей, даже публику и не терпѣла соперницъ на сценѣ! Гордая, честолюбивая, страстная и щедрая, она тратила, не считая свои матеріальныя богатства и не задумываясь растрачивала всѣ сокровища своего сердца. Ее посѣщали принцы и всѣ знатные вельможи того времени, она любила досаждать двору, назначая свои праздники въ дни придворныхъ баловъ, которые поэтому почти пустовали, тогда какъ ея роскошный отель едва могъ вмѣстить всѣхъ гостей. Она спорила и соперничала съ королевой, которая прибѣгала къ ея совѣтамъ въ вопросахъ туалетовъ и прическъ. Революція, унесшая столько жизней и уничтожившая столько состояній, разорила и знаменитую танцовщицу. Она покинула сцену еще въ 1789 году и вышла замужъ за танцовщика Депре. Къ старости она впала въ страшную нужду и умерла, позабытая всѣми, въ очень преклонномъ возрастѣ.



Королева Марія-Антуанетта въ балетной роли.

(Съ анонимнаго рисунка 1770 г.).

Гавотъ былъ любимымъ танцемъ въ царствованіе Людовика XVI и во время Директоріи. Въ началѣ этотъ танецъ исполнялся только на сценѣ и профессіональными танцовщиками. Онъ понравился Маріи Антуанеттѣ, и она протанцовала его на одномъ изъ придворныхъ баловъ, и съ тѣхъ поръ онъ вошелъ въ моду, и ни одинъ балъ не обходился безъ него. Но успѣхъ гавота не былъ продолжителенъ. Послѣ Директоріи его совсѣмъ перестали танцовать въ столицѣ, и только въ провинціи продержался онъ еще нѣкоторое время. Марія Антуанетта, страстно любившая танцы, нерѣдко отправлялась инкогнито на маскарадные балы въ Оперѣ. Въ одно изъ такихъ посѣщеній придворный экипажъ, въ которомъ она ѣхала, почти развалился отъ ветхости, ей и сопровождавшей ее фрейлинѣ пришлось идти пѣшкомъ до извозчика и, хотя королева была въ маскѣ, но ее узнали, и враги ея воспользовались этимъ случаемъ, чтобы лишній разъ оттѣнить то, что̀ они называли «безнравственнымъ поведеніемъ австріячки».

Знаменитый танцовщикъ Огюстъ Вестрисъ продолжалъ пожинать лавры и въ царство-

ваніе Людовика XVI и приводилъ въ восторгъ зрителей даже, когда ему минуло 66 лѣтъ. Онъ прожилъ до 82 лѣтъ. Подобный примѣръ долголѣтія среди танцовщиковъ нерѣдокъ. Гаэтано Вестрисъ умеръ 79 лѣтъ, Гюимаръ—82, Камаргс—73.

Въ 1778 г. былъ поставленъ балетъ «Маленькіе пустячки», имѣвшій большой успѣхъ благодаря такимъ исполнителямъ, какъ Гюимаръ и Огюстъ Вестрисъ. Восторженная публика вызывала автора балета много разъ, но никто не подумалъ даже узнать имя автора, написавшаго музыку къ этому балету, между тѣмъ это былъ никто иной, какъ Моцартъ, жившій или, вѣрнѣе, прозябавшій тогда въ Парижѣ въ страшной нищетѣ, въ томъ самомъ Парижѣ, гдѣ пятнадцать лѣтъ передъ тѣмъ его семилѣтнимъ ребенкомъ привѣтствовали какъ восьмое чудо міра. Повидимому, балетъ, не смотря на успѣхъ, не принесъ ничего ком-



M-lle Гюимаръ въ балетѣ «Navigateur».
(Съ литографіи 1840 г.).

позитору, потому что нѣсколько дней спустя послѣ перваго представленія Моцартъ покинулъ Парижъ, чтобы поискать въ Германіи скромное мѣсто органиста. Къ этому времени относится постановка комическаго балета «Танцоманія», сочиненнаго талантливымъ балетмейстеромъ Гардель, родомъ изъ Мюнхена. Этотъ балетъ выдержалъ 912 представленій, и въ немъ въ первый разъ танцовали вальсъ.

Балеты и вообще вся театральная хореографія утратили во время Революціи свою пышность и роскошь. Въ республиканскихъ праздникахъ балетъ какъ бы вернулся къ своему первоначальному виду, т. е. сталъ опять странствующимъ или подвижнымъ балетомъ. Эпоха Республики была, какъ извѣстно, эпохой возвращенія къ классическому міру, поэтому неудивительно, что либреттисты и балетмейстеры избирали мѣстомъ дѣйствія своихъ балетовъ античные пейзажи и облачали дѣйствующихъ лицъ въ греческіе и

римскіе костюмы. Въ передвижныхъ балетахъ, исполненныхъ во время первой Республики, на первомъ планѣ всегда фигурировали пѣвцы и танцовщики въ классическихъ тогахъ и хитонахъ. Танцы обыкновенно сопровождались пѣніемъ хора консерваторіи или, какъ ее тогда величали, «Института музыки». Эти хоры распѣвали патріотическіе гимны и кантаты. Гардель передѣлалъ даже марсельезу въ балетъ. Дѣйствіе открывалось прелюдіей, исполняемой трубами. Эти воинственные звуки призывали на сцену толпу воиновъ, женщинъ и дѣтей. Они всѣ, танцуя, приготовлялись къ битвѣ. Послѣ каждой строфы всѣ участвующіе составляли живописныя группы и живыя картины. Послѣднюю строфу пѣли въ полголоса, какъ молитву, и при этомъ актеры и зрители опускались на колѣни передъ Свободой, которую воплощала извѣстная тогда актриса Мальяръ. Затѣмъ трубы вновь призывали храбрыхъ защит-



Новѣйшія граціи.

(Съ англійской каррикатуры Круикшэнка).

никовъ родины, слышался набатъ, барабаны били сборъ, гремѣли пушечные выстрѣлы, участвующіе вооружались топорами и пиками, и всѣ хоромъ пѣли припѣвъ марсельезы.

Самый интересный и даже величественный изъ передвижныхъ балетовъ, поставленныхъ во время Республики, былъ балетъ «La fête de l'Être Suprême», поставленный по повелѣнію Конвента. Рисунки, костюмы, группы всей постановки были нарисованы Давидомъ, а всѣмъ праздникомъ распоряжался и завѣдовалъ Робеспьеръ. «День двадцатаго Преріаля второго года Республики»,—пишетъ хроникеръ того времени,—«долженъ быть отмѣченъ неизгладимыми буквами въ лѣтописяхъ нашей исторіи. Имя Всевышняго раздавалось въ тотъ же день, въ тотъ же часъ съ одного конца Франціи на другой. Двадцать тысячъ милліоновъ людей подъ сводомъ небесъ воспѣли Всевышнему благодарственные гимны и хвалебныя пѣсни».



Бальный костюмъ 1800 г.
(Съ современной гравюры).

Но во что̀ превратилось веселое, изящное и граціозное искусство танцевъ послѣ Террора—въ жалкую копію античныхъ танцевъ, въ оргіи или въ мрачную иронію, профанирующую всѣ печали, всѣ горести. «Повѣритъ ли потомство»,—пишетъ Мерсье,—«что лица, родные которыхъ погибли на эшафотѣ, учреждали не дни всеобщей печали и поминанія, нѣтъ, они учредили праздникъ съ танцами и пиршествами! Для входа на этотъ праздникъ и для разрѣшенія танцовать на немъ на̀до было предъявлять свидѣтельство о томъ, что отецъ, мать, жена, мужъ, братъ или сестра погибли на гильотинѣ. Смерть менѣе близкихъ родственниковъ не давала права присутствовать на подобномъ праздникѣ. Впрочемъ, танцовали вездѣ и всюду. И въ монастырѣ кармелитовъ, гдѣ каждый наступающій день видѣлъ страшную повозку, увозившую все новыхъ жертвъ на мѣсто казни, въ церквахъ, въ семинаріяхъ, въ тюрьмахъ, на кладбищахъ, которыхъ не успѣли еще упразднить. Балы вездѣ и всюду, балы для всѣхъ классовъ общества! Но быть можетъ танцы—тоже родъ забвенія!»

Во время консульства былъ поставленъ всего одинъ балетъ. Нельзя также сказать, чтобы первая имперія могла назваться особенно благодарной эпохой для хореографическаго искусства, хотя сохранились весьма интересныя свѣдѣнія, собранныя библіотекаремъ Парижской Оперы Ньютье, о танцовщикахъ и танцовщицахъ того времени. Вотъ что̀ онъ говоритъ: «Теперь, когда въ нашихъ современныхъ балетахъ вся роль танцовщика, большею частью, сводится къ тому, чтобы поддерживать или приподнимать танцовщицу, можетъ показаться невѣроятнымъ, что въ былыя времена на долю танцовщиковъ выпадалъ огромный успѣхъ, иногда даже большій, чѣмъ на долю танцовщицъ. А между тѣмъ это было такъ, и не только въ царствованія королей, но и въ эпоху исключительно военную, когда, казалось бы, танцы должны были бы считаться даже предосудительнымъ занятіемъ для мужчины. Это было въ началѣ имперіи и знаменитый танцовщикъ Дюпоръ производилъ тогда фуроръ. Онъ полу-



Вальсъ въ 1796 г.
(Каррикатура).

чалъ гонораръ равный жалованію первыхъ пѣвцовъ, и въ тѣ вечера, когда онъ танцовалъ, приходилось увеличивать число сержантовъ Національной гвардіи, охранявшихъ порядокъ у подъѣзда Оперы,—дотого толпа рвалась на эти представленія. Его бюстъ красовался въ фойе Оперы и продавался повсюду. Не довольствуясь участіемъ въ чужихъ балетахъ, онъ принялся сочинять свои. И хотя такое невинное занятіе не должно было, повидимому, касаться правительства, а скорѣе его собратьевъ по профессіи, могущихъ лучше судить о томъ, хороши или плохи его произведенія, но оказывается, что тогда на это смотрѣли нѣсколько иначе, потому что Наполеонъ пишетъ изъ Ліона Комбасаресу: «Мнѣ кажется, что не совсѣмъ удобно позволять Дюпору сочинять балеты и ставить ихъ. Этотъ молодой человѣкъ прославился всего годъ тому назадъ. Можно пользоваться въ одномъ жанрѣ большимъ успѣхомъ и даже въ данномъ случаѣ заслужен-



Увлеченіе вальсомъ.

(Съ картины Карло Верне).

нымъ, но вѣдь изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы надо было отнимать занятіе у людей, посѣдѣвшихъ въ этой работѣ». Если Наполеонъ, погруженный въ государственныя заботы и войны, могъ еще слѣдить за успѣхами танцовщика и имѣлъ время серіозно заниматься хореографическими вопросами, то можно только еще разъ преклониться передъ его энергіей и всеобъемлющей разносторонностью.

Впрочемъ, Наполеонъ, повидимому, всегда заботился объ этомъ искусствѣ, по крайней мѣрѣ, въ одномъ изъ своихъ предписаній (онъ тогда былъ главнокомандующимъ всѣми войсками Египетской экспедиціи) послѣ длиннаго перечня необходимыхъ предметовъ, которые онъ требуетъ для отправляющихся войскъ, какъ-то: пушки, ружья, провіантъ, стоитъ слѣдующая замѣтка: «и труппу балеринъ».

Во время первой имперіи было поставлено нѣсколько балетовъ, изъ нихъ имѣли успѣхъ «Сѣти Вулкана» балетмейстера Блашэ и балетъ «Зефиръ и

Флора» сочиненіе Дедето, члена академіи танцевъ и балетмейстера русскаго двора. Этотъ балетъ былъ поставленъ одновременно въ Парижѣ и въ Петербургѣ, и замѣчателенъ тѣмъ, что въ немъ въ первый разъ танцовщицы летали по сценѣ, придерживаемыя проволокой.

Общественные танцы, въ это время, не были совсѣмъ въ такой модѣ, какъ можно было бы это предполагать по огромному числу каррикатуръ англійскихъ художниковъ-юмористовъ. Всѣ они осмѣивали страсть къ танцамъ. Ньютонъ изобразилъ въ каррикатурномъ видѣ контрадансы, исполняемые на провинціальныхъ балахъ дамами съ длиннѣйшими шлейфами и огромными султанами изъ перьевъ на головѣ; онѣ торжественно выступаютъ съ страшно худыми или же шарообразными кавалерами въ гигантскихъ парикахъ. Кингсбургъ осмѣивалъ участвующихъ въ котильонѣ же-



La Trenis—одна изъ фигуръ контрданса 1797 г.

манныхъ и гримасничающихъ дамъ очень зрѣлаго возраста. Крюикшэнкъ иронизировалъ надъ общественными балами и представлялъ танцующихъ въ самыхъ невѣроятныхъ и смѣлыхъ позахъ; даже картины, украшавшія стѣны такой бальной залы, и тѣ изображали комическіе танцы дрессированныхъ лошадей, собакъ и медвѣдей. Каррикатуры Джиларэй на подобныя же темы расходились въ безчисленномъ количествѣ экземляровъ. Профессора танцевъ пользовались въ то время большимъ почетомъ и чисто деспотической властью. Въ книгѣ Гюльмена «О хореографіи» говорится о томъ, съ какимъ почтеніемъ ученики должны обращаться со своими учителями танцевъ. «Полагается»,—пишетъ этотъ изслѣдователь,—«чтобы ученикъ спѣшилъ навстрѣчу учителю, какъ только тотъ покажется. Слѣдуетъ встрѣтить его весьма вѣжливо, отвѣсить ему два поклона, первый очень глубокій, второй менѣе низкій, затѣмъ ввести его въ комнату и предложить ему кресло.



Эрцгерцогиня Марія Антуанетта въ балетѣ, исполнявшемся въ Вѣнѣ 23 января 1765 г.

Послѣ урока ученикъ долженъ проводить учителя до дверей, опять отвѣсить два почтительныхъ поклона и поблагодарить его за трудъ и за то вниманіе, которое онъ оказалъ ученику».

Во время первой республики и до 1806 года на театральныхъ афишахъ красовалось довольно часто имя нѣкоей дѣвицы Тальони, участвовавшей во многихъ балетахъ. Это была тетка знаменитой Маріи Тальони, которая двадцать лѣтъ спустя выступала на этой же самой сценѣ и сводила съ ума всѣхъ зрителей своими воздушными танцами. Марія Тальони родилась въ Стокгольмѣ, ея отецъ былъ италіанецъ, мать шведка. Она дебютировала въ Вѣнѣ въ 1822 году въ балетѣ «Пріемъ молодой нимфы при дворѣ Терпсихоры», написанномъ ея отцомъ спеціально для нея. Въ 1827 году появилась она въ первый разъ въ Парижѣ и имѣла громадный успѣхъ. Она привела всѣхъ въ восторгъ своими необычайными дарованіями, наивной и стыдливой граціей позъ, гибкостью, страстностью и вмѣстѣ съ тѣмъ скромностью движеній. Она какъ бы создала новый жанръ танцевъ, новое искусство — легкое, воздушное, состоящее всецѣло изъ вдохновенія, въ которомъ терялись и исчезали всѣ рутинныя традиціи школъ. Едва выступивъ въ Парижѣ, она покинула эту сцену и отправилась пожинать новые лавры въ Мюнхенѣ и Штутгартѣ. Но она скоро вернулась въ Парижъ и была тамъ встрѣчена съ восторгомъ, доходившимъ до обожанія. Въ балетахъ «Баядерка» и «Сильфида» ея искусство дошло до границъ неземного. Во второмъ актѣ «Сильфиды» повторился смѣлый полетъ танцовщицы, который публика уже разъ видѣла въ балетѣ «Зефиръ и Флора». Но тамъ вмѣсто балеринъ и первыхъ танцовщиковъ, не пожелавшихъ довѣриться крѣпости проволокъ, летали статистки, въ «Сильфидѣ» же сама Тальони въ сопровожденіи одиннадцати танцовщицъ носилась надъ деревьями и фризами. Раньше видѣли только двухъ летающихъ танцовщицъ, а въ этомъ балетѣ цѣлыхъ двѣнадцать бабочекъ и стрекозъ какъ бы парили въ воздухѣ. Не смотря на громадный успѣхъ, на обожаніе публики, на милостивое вниманіе Вюртембергской королевы, называвшей ее своимъ другомъ, Тальони оставалась все такой же простой, скромной и сдержанной. Она вышла замужъ въ 1832 году за графа Жильберъ де Вуазэнъ, но этотъ союзъ былъ очень кратковременъ, уже на другой день послѣ свадьбы графъ покинулъ и позабылъ свою жену. Арсенъ Гуссэ описалъ ихъ послѣднюю встрѣчу, двадцать лѣтъ спустя, на обѣдѣ, данномъ герцогомъ Морни, въ честь знаменитой актрисы Рашель. «Графъ Вуазэнъ явился, когда уже всѣ сидѣли за столомъ, и первый его вопросъ былъ, что это за гувернантка сидитъ по правую руку Морни (Тальони была прекрасно образована и говорила на всѣхъ европейскихъ языкахъ); ему отвѣтили: — Вѣдь это же ваша жена. — Онъ подумалъ нѣсколько минутъ и затѣмъ хладнокровно сказалъ:—Да, очень можетъ быть. А знаменитая танцовщица обратилась къ Морни и, указывая на мужа, сказала, презрительно пожимая пле-



Танецъ «La Sauteuse».

(Съ гравюры).

чами: — Право, не понимаю, что̀ за идея пришла вамъ въ голову пригласить меня обѣдать въ такомъ дурномъ обществѣ. Послѣ обѣда графъ, который ничего и никого не боялся, имѣлъ дерзость попросить, чтобы



Контрдансъ на провинціальномъ балу въ Англіи въ концѣ XVIII вѣка.
(Съ каррикатуры Ньютона).

его представили Тальони. Она съ большимъ тактомъ обратила все въ шутку, сказавъ ему:—Мнѣ кажется, monsieur, я уже имѣла честь быть вамъ представленной въ 1832 году.—Это былъ годъ ихъ свадьбы».



Танцеманія.
(Съ гравюры Дебюкюра).

Передъ своимъ отъѣздомъ въ Россію въ 1837 году она дала въ Парижѣ прощальный бенефисъ и не танцовала больше въ этомъ городѣ. Много лѣтъ спустя она очутилась въ Лондонѣ въ страшной нищетѣ и давала уроки

танцевъ и хорошихъ манеръ. Такова превратность судьбы! И эта знаменитая танцовщица, которую называли «дивой, божественной», слово которой было долгое время закономъ во многихъ столицахъ, бѣгала, сѣдая, больная и истомленная, въ сопровожденiи старика италiанца-скрипача, по урокамъ и обучала высокомѣрныхъ дочерей англiйской «джентри» характернымъ танцамъ и придворнымъ реверансамъ. Она, когда-то во дни своей славы, была проѣздомъ въ Лондонѣ, отправляясь въ Шотландiю, гдѣ ее ожидали новые успѣхи. Не желая, чтобы ее осаждали навязчивые и любопытные люди, она соблюдала строгое инкогнито, но, прiѣхавъ въ Пэртъ, она совершенно безсознательно расписалась въ книгѣ отеля своимъ настоящимъ именемъ. Слухъ



Тальони въ балетѣ «Зефиръ».

(Съ литографiи 1830 г.).

объ ея прiѣздѣ быстро распространился по городу, депутацiя отъ аристократiи и джентри явилась къ ней и принялась просить и умолять дать хоть одно представленiе. Но какъ и гдѣ? Вѣдь для того, чтобы дать балетное представленiе, надо имѣть кордебалетъ, а главное надо имѣть театральную сцену со всѣми необходимыми аксессуарами. Между тѣмъ этого не было въ маленькомъ городкѣ. Наконецъ, общими силами была импровизирована сцена. Передъ самымъ поднятiемъ занавѣса замѣтили, что необходимый по дѣйствiю пьесы манекенъ позабытъ. Тальони преспокойно приказала своему лакею: «Пьеръ, вы исполните роль манекена» и такъ же спокойно вышла на сцену. Тогда замѣтили, что у Пьера, уже успѣвшаго облечься въ соотвѣтствующiй костюмъ, великолѣпныя бакенбарды, а этого не полагалось по роли.

Предложили ему сбрить бакенбарды, но упрямый манекенъ не пожелалъ лишиться такого украшенія, а между тѣмъ ожидавшая публика начала высказывать свое нетерпѣніе. Что дѣлать, какъ быть? — Схватили несчастнаго Пьера и силою сбрили ему бакенбарды! Это представленіе было новымъ тріумфомъ для божественной сильфиды, какъ ее называли. И послѣ всей этой славы, послѣ этихъ блестящихъ успѣховъ, восторженныхъ овацій Тальони умерла въ Марсели, позабытая всѣми, въ страшной нищетѣ и въ очень преклонномъ возрастѣ.



La Danse incroyable.

(Первая форма вальса).

(Съ гравюры временъ Директоріи).



Въ Бретани. Импровизированный танецъ. (Съ картины Депролля).

VII.

Сельскіе танцы.

Ля-рондъ.—Ля-буррэ.—Каталанскіе балы.—Фарандола.—Танцы въ Бретани.—Сельскіе балы и пляски въ другихъ странахъ.



Сельскій танецъ. (Съ акварели Танре).

Мы видѣли, какъ въ началѣ древнихъ вѣковъ греки, въ своихъ поэтическихъ грёзахъ, заставляли прекрасныхъ нимфъ, подъ блѣдными лучами луны, водить веселые хороводы, едва прикасаясь нѣжными ногами къ цвѣтамъ, и граціи, держась за руку плавно выступали при свѣтѣ розовой зари. Терпсихора въ подобномъ же граціозномъ хороводѣ, окруженная другими музами, являлась взорамъ смертныхъ. Молодыя гречанки и римлянки танцовали подъ сѣнью деревъ, восхваляя лѣсныхъ боговъ и празднуя въ таинственныхъ обрядахъ возвращеніе весны. Что̀ осталось отъ этихъ грёзъ? Что̀ сохранилось отъ этихъ безчисленныхъ мистическихъ культовъ, смѣшанныхъ съ танцами,—только круговыя пляски или хороводныя. Круговыя пляски, всегда и вездѣ, были первымъ выраженіемъ искусства танцевъ, и дѣти въ наши дни, какъ въ давно прошедшіе вѣка, пляшутъ держась за руки

и весело вертятся кругомъ, желая выразить этимъ свою радость и веселье. И цѣлая пропасть отдѣляетъ отъ изысканныхъ танцевъ цивилизованныхъ странъ это веселое, внезапное, почти безсознательное, влеченіе соединить свои руки и смѣшать свои движенія въ одно общее цѣлое.

Круговая пляска или хороводъ—самый примитивный танецъ,—настоящій сельскій танецъ. Онъ существовалъ еще раньше, чѣмъ Аркадская нимфа превратилась въ тотъ тростникъ, изъ котораго преслѣдовавшій ее Панъ сдѣлалъ флейту и сталъ подъ ея звуки обучать новымъ танцамъ пастуховъ. (Богъ Панъ по преданію создалъ сельскія пляски). Въ самыя отдаленныя времена юныя дочери кельтовъ, грубаго и суроваго народа, праздновали плясками возвращеніе «свѣтлаго времени». Чары весны соединяли ихъ руки и придавали ритмъ ихъ движеніямъ и позамъ. Такъ возникли майскіе хороводы, маяды древнихъ, а вѣтвистые буки и дубы, подъ которыми водились эти хороводы, назывались «деревомъ маядъ». Этимъ именемъ назывались также всѣ мѣста, предназначенныя для танцевъ, и въ особенности одинокіе и отдаленные трактирчики или заѣзжіе дома, куда по праздникамъ собирались веселыя пары и танцовали. Старинныя хороводныя пляски, которыя продолжають еще танцовать на югѣ Франціи,—тѣ же майскія пляски, все тотъ же танецъ Аріадны «ля-кандіотъ», который вычеканилъ Вулканъ на щитѣ Ахиллеса. Юныя гречанки продолжаютъ и въ наши дни танцовать его, держа въ рукахъ платокъ или шелковый шнурокъ, какъ-бы въ воспоминаніе клубка Аріадны, благодаря которому герой Тезей нашелъ выходъ изъ Лабиринта. Майскіе танцы, унаслѣдованные нами отъ римлянъ, представляли не что иное, какъ длинную цѣпь танцующихъ, ритмически движущихся подъ аккомпаниментъ пѣнія, къ которому иногда примѣшивались звуки инструментовъ. И во главѣ этого хоровода шелъ или велъ его танцовщикъ-пѣвецъ. Труды разныхъ изслѣдователей этихъ майскихъ праздниковъ разсѣяли таинственность, окружавшую ихъ въ прежніе вѣка. Теперь извѣстно, что майскія пляски—тѣ же хороводные или круговые танцы подъ аккомпаниментъ пѣнія солиста и припѣвовъ хора. Одна изъ фигуръ этого хороводнаго танца, названная ля-баллери, исполнялась мимикой подъ аккомпаниментъ пѣнія нѣсколькихъ лицъ, стоящихъ въ кругу въ то время, какъ остальные танцующіе медленно и плавно вертятся вокругъ нихъ. Разнообразныя фигуры этого танца составляютъ какъ-бы отдѣльные маленькіе мимическіе балеты, которые превратились постепенно въ балетныя пасторали, имѣвшія такой успѣхъ въ царствованіе Людовика XVI. Нѣкоторыя маяды превратились въ свадебныя хороводныя пляски, исполняемыя дѣтьми вечеромъ послѣ свадебныхъ пировъ. Вся прелесть такихъ плясокъ въ ихъ наивности и безыскусственности. Какъ бы ни назывались и подъ какимъ видомъ ни являлись всѣ эти хороводныя пляски, онѣ всѣ отличаются веселостью и большой живостью. О нихъ, впрочемъ, сохранился нѣсколько мрачный анекдотъ. Одинъ извѣстный въ свое время художникъ умеръ въ городѣ Гарлянъ семидесяти лѣтъ отъ роду. Онъ обладалъ большимъ состояніемъ и, не имѣя наслѣдниковъ, завѣщалъ все городу съ тѣмъ, чтобы извѣстная сумма выдавалась каждый годъ двумъ парамъ, вступающимъ въ бракъ. Онъ поставилъ при этомъ одно только условіе,—а именно: въ день свадьбы молодые и ихъ гости должны были отправиться на кладбище и на его могилѣ протанцовать круговую или хороводную пляску подъ звуки скрипокъ и гобоевъ, и это условіе строго соблюдалось долгіе годы.

Неизвѣстно, когда фарандола появилась впервые во Франціи. Во время революціи этотъ тянецъ принялъ характеръ грозной манифестаціи противъ правительства или, точнѣе, противъ всего прежняго режима. Безконечная толпа манифестантовъ, держась за руки, двигалась по улицамъ и площадямъ съ крикомъ, бранью и угрожающими жестами, замѣнившими граціозныя и веселыя

фигуры танца. Когда страшные дни революціи прошли, фарандола продолжала вызывать въ памяти людей воспоминанія пережитыхъ ужасовъ террора и поэтому утратила свое значеніе какъ танецъ. Въ Сардиніи въ наше время крестьяне танцуютъ очень красивый, хотя нѣсколько строгій и



Венеціанскій праздникъ.
(Съ картины Ватто).

медленный по движеніямъ круговой танецъ. Они аккомпанируютъ этому танцу очень своеобразнымъ пѣніемъ: въ немъ по временамъ не слышится отдѣльныхъ человѣческихъ голосовъ, а только какое-то музыкальное жужжаніе, то усиливающееся, то затихающее, и внезапно раздавшійся голосъ солиста ясно и отчетливо выдѣляется на фонѣ этого страннаго, не лишен-

наго прелести аккомпанимента. Въ Гасконьи продолжаютъ и теперь танцовать круговыя пляски во время народныхъ праздниковъ и во время свадебныхъ обрядовъ. Гасконьскіе крестьяне дотого любятъ эти пляски, что танцуютъ всю ночь напролетъ и перестаютъ только, когда силы оставляютъ музыкантовъ и ихъ флейты и рожки умолкаютъ.



Каталанскій танецъ.
(Рис. Морэна).

Жоржъ Перро въ своей интересной книгѣ о нравахъ южныхъ славянъ говоритъ о существованіи у нихъ подобныхъ же круговыхъ плясокъ. «На востокѣ»,—пишетъ онъ,—«очень мало танцевъ, въ которыхъ бы смѣшивались оба пола, и въ томъ танцѣ, который я видѣлъ, и который называется ля-ромаикъ, выступаютъ сначала всѣ мужчины, держась за руки, а затѣмъ только идутъ женщины, тоже держась за руки, никогда не танцуя парами. Да, собственно говоря, въ этой пляскѣ танцуетъ, т. е. выдѣлываетъ различныя па только тотъ, кто ведетъ хороводъ, остальные же идутъ за нимъ ритмическимъ шагомъ и поютъ». Шарль Иріартъ разсказываетъ о другомъ національномъ танцѣ южныхъ славянъ, который называется колло. «Это слово»,—пишетъ онъ,—«значитъ кругъ, и танцующіе образуютъ кругъ, становясь парами—мужчина съ женщиной, но при этомъ мужчина подаетъ руку не той, съ которой танцуетъ, но, взявъ ее подъ руку, кистью руки держитъ руку слѣдующей женщины. Такимъ образомъ вся цѣпь танцующихъ переплетается, и каждый участвующій, ударяя ногой о землю, поетъ монотонный и довольно грустный, но пріятный мотивъ. До чего увлекаются этимъ танцемъ славяне и какой неотразимой прелестью обладаетъ онъ, по ихъ мнѣнію, можно видѣть изъ слѣдующаго преданія, записаннаго на мѣстѣ. Знаменитаго гайдука Родоиница захватили турки и посадили въ темницу. Онъ такъ удачно притворился мертвымъ, что ага приказываетъ его похоронить, но жена аги не довѣряетъ такой внезапной смерти. Она совѣтуетъ поджечь разложенную на груди гайдука солому, чтобы убѣдиться, дѣйствительно ли мертвъ этотъ страшный разбойникъ. Родоиница—герой, а поэтому стойко выдерживаетъ и не шевелится. Тогда злая женщина приказываетъ положить на грудь гайдука ядовитую змѣю, но тотъ продолжаетъ неподвижно лежать, не выказывая ни малѣйшаго страха. Такъ же мало дѣйствія производятъ и гвозди, которые ему подсовываютъ подъ ногти. Хитрая турчанка рѣшила испытать послѣднее средство: она велѣла собрать колло и заставила красавицу Хаикуну плясать, надѣясь, что разбойникъ не устоитъ противъ чаръ танца и улыбнется красавицѣ. И Хаикуна пляшетъ, ея бусы звенятъ, одежда нѣжно шелеститъ, глаза горятъ, движенія становятся быстрѣе и живѣе, и герой, вынесшій всѣ пытки, не выдерживаетъ и улыбается. Но красавица, гордая своей побѣдой, роняетъ платокъ на его лицо, чтобы никто кромѣ нея не видѣлъ этой улыбки. Испытаніе кончено, и предполагаемаго мертваго бросаютъ въ море. Родоиница, какъ и подобаетъ истинному герою, прекрасный пловецъ. Онъ спасается, но ночью возвращается, избиваетъ злую турчанку и ея мужа и похищаетъ красавицу Хаикуну.

Въ Румыніи народъ пляшетъ старинный танецъ «хора». Какъ полагаютъ, это тотъ же самый римскій танецъ, изображеніе котораго встрѣчается на многихъ античныхъ барельефахъ. Сначала танцуютъ держась за руки, мужчины — очень медленно, плавно и чинно. Затѣмъ цыгане - музыканты,

аккомпанирующіе этому танцу, начинаютъ играть все быстрѣе и быстрѣе. Звуки какъ-бы манятъ и приглашаютъ женщинъ принять участіе въ пляскѣ. Тогда онѣ тоже образуютъ свой особый кругъ, но затѣмъ сходятся парами, и танецъ оживляется. Одна изъ его особенностей заключается въ слѣдующемъ. Въ извѣстный моментъ танцующіе идутъ навстрѣчу одинъ другого и, почти касаясь другъ друга, наклоняются и заглядываютъ въ глаза. Но эта фигура много теряетъ отъ частаго повторенія, и вся античная прелесть этихъ движеній пропадаетъ отъ того невозмутимаго хладнокровія и однообразія, съ какимъ современные румынскіе крестьяне продѣлываютъ эту фигуру.

Въ Овернѣ въ большомъ ходу такъ-называемая ля-буррэ (Bourrée), довольно тяжелый и грубый танецъ съ повторяющимся послѣ каждаго третьяго такта рѣзкимъ звукомъ подбитыхъ гвоздями сабо, ударяемыхъ о землю. Этотъ танецъ когда-то танцовали при дворѣ Валуа; Маргарита, дочь Екатерины Медичи, ввела его въ моду, и онъ продержался до конца царствованія Людовика XIII. Это по преимуществу мимическій танецъ. Бахъ, Рамэ, Гендель и даже болѣе современные композиторы, напримѣръ, Сенъ-Сансъ, перерабатывали старинный мотивъ, аккомпанирующій этому танцу, и компоновали новыя мелодіи.

Каталанскіе танцы сложнѣе, красивѣе и живѣе Овернскихъ. Нужна большая ловкость и сила, чтобы участвовать въ ихъ народномъ хороводѣ. Танцующіе собираются подъ звуки флажолета и тамбурина, составляющихъ весь оркестръ; мужчины всѣ одинаково одѣты въ короткія куртки съ металлическими пуговицами и съ красными кушаками, обмотанными вокругъ таліи, съ красными висячими колпаками на головѣ, напоминающими испанскія сѣтки, въ узкихъ панталонахъ и туфляхъ. Они начинаютъ танецъ прыжкомъ, при чемъ правая нога танцора ловко проносится поверхъ головы женщины, танцующей съ нимъ, затѣмъ всѣ собираются въ кружокъ и выдѣлываютъ замысловатыя фигуры. Самая красивая изъ нихъ заключается въ слѣдующемъ: женщины, опираясь руками на плечи своихъ кавалеровъ, приподымаются на рукахъ, а ловкіе танцоры подхватываютъ ихъ и носятъ, держа на одной рукѣ, иногда же они приподымаютъ своихъ дамъ и держатъ ихъ вытянутыми руками надъ своей головой. Но самая интересная фигура въ этихъ танцахъ та, когда женщины плавно, почти не выдѣлывая па, а какъ бы скользя по землѣ, отступаютъ назадъ и такимъ образомъ проходятъ весь кругъ, изрѣдка повертываясь.



Каталанскій танецъ.
(Рис. Морэна).

Старый народный танецъ южной Франціи,— фарандола, исполняется и теперь еще въ Провансѣ и Руссильонѣ. Всѣ танцующіе держатся за руки и быстро проходятъ подъ соединенными руками слѣдующихъ паръ, а затѣмъ длинной спиралью завертываются вокругъ одной пары, ведущей весь хороводъ. Въ наши дни фарандола одна изъ любимѣйшихъ фигуръ котильона. Въ Бретани по преимуществу сохранились многіе сельскіе танцы, происхожденіе которыхъ затеривается во мракѣ вѣковъ.

У многихъ азіатскихъ народовъ сохранились сельскія пляски и сельскіе праздники, имѣющіе особое значеніе; такъ, напримѣръ, въ Японіи существуетъ праздникъ и танецъ риса. Въ этомъ танцѣ тридцать различныхъ фигуръ, а исполняется онъ одними мужчинами, вся одежда которыхъ состоитъ изъ пояса, сплетеннаго изъ рисовой соломы, круглой шляпы изъ

того же матеріала и коротенькой курточки, накинутой на плечи, широкіе рукава которой должны изображать крылья бабочки. Разные маскарады или переодѣванія, сопровождаемыя національными танцами — любимѣйшія изъ народныхъ развлеченій азіатскихъ народовъ. Въ той же Японіи существуетъ танецъ-маскарадъ «корейскій левъ». Рѣзкіе оглушительные звуки дудокъ, колокольчиковъ и тамбуриновъ возвѣщаютъ о появленіи на улицѣ четырехъ танцующихъ, слѣдовало бы вѣрнѣе сказать одного танцующаго, потому что танцуетъ только одинъ съ огромной львиной головой, одѣтый въ полосатый плащъ, а остальные составляютъ оркестръ. Страшный левъ можетъ по желанію вытягиваться и иногда метра на два выростаетъ надъ окружающей его толпой; онъ открываетъ ужасную пасть, пугая дѣтей, собравшихся поглядѣть на диковинное зрѣлище, потрясаетъ гривой изъ нарѣзанной бумаги и приплясываетъ въ тактъ шумной музыкѣ своихъ



Танецъ въ Венсенскомъ лѣсу.

(Съ гравюры временъ Консульства).

спутниковъ. Послѣ нѣсколькихъ комическихъ прыжковъ онъ сбрасываетъ съ себя львиную голову, страшный левъ исчезъ, остался только обыкновенный фокусникъ. Часто въ Японіи жители городовъ собираются гдѣ-нибудь за городомъ на открытомъ воздухѣ и приглашаютъ странствующихъ танцовщицъ, спеціальность которыхъ исполнять пантомимы, принимать всевозможныя граціозныя позы и составлять красивыя группы. Самый граціозный танецъ такихъ странствующихъ артистокъ «пляска вѣера». Но и высшій классъ въ Японіи любитъ танцы. Обыкновенно танцуютъ только дамы, онѣ составляютъ родъ кадрили, при чемъ каждая участвующая остается на мѣстѣ, ограничиваясь только покачиваніемъ верхней части туловища, наклоненіемъ и повертываніемъ головы, и вытягиваніемъ рукъ направо и налѣво. Эти, хотя и граціозныя и не лишенныя извѣстной прелести, движенія придаютъ всему танцу очень монотонный характеръ. Мужчины почти никогда не принимаютъ участія въ танцахъ, развѣ только

вдохновленные нѣсколькими чашками сокэ (рисовая водка), имъ вдругъ вздумается въ кругу близкихъ протанцовать какое-нибудь необычайное хореографическое па. Танецъ «риса» также распространенъ на островѣ Мадагаскарѣ, какъ и въ Японіи, но тамъ это настоящая пантомима и исполняется однимъ лицомъ. Танцующій изображаетъ сначала расчистку почвы, а именно какъ подъ ударами топора валится дерево, затѣмъ сжиганіе пней и корней срубленныхъ деревьевъ,—онъ при этомъ бѣгаетъ изъ стороны въ сторону и дуетъ, представляя, какъ онъ дыханіемъ своимъ

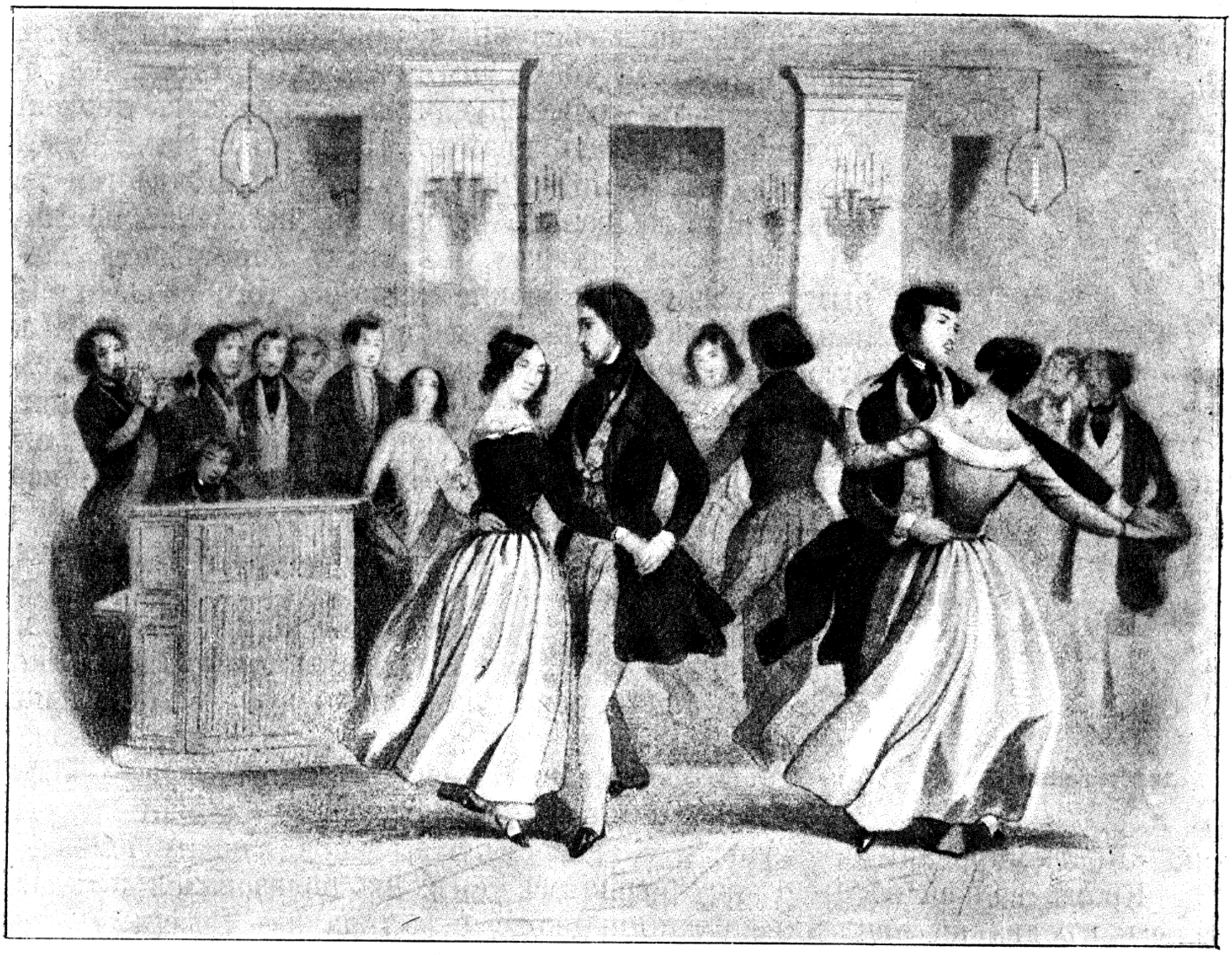


Японскій танецъ конца XVIII вѣка.
(Съ эстампа Кійонага).

усиливаетъ пламя и какъ трещитъ и шипитъ дерево, сгорая; потомъ танцоръ изображаетъ посѣвъ; послѣ того какъ зерно прикрыто землею, онъ возноситъ молитву доброму духу, прося его даровать обильную жатву. И всю эту сложную пантомиму выполняетъ онъ, строго придерживаясь ритма аккомпанирующей музыки. Жители Ново-Гебридскихъ острововъ исполняютъ торжественный танецъ, празднуя окончаніе сбора банановъ. «Всѣ возрасты принимаютъ въ немъ участіе»,—разсказываетъ одинъ извѣстный путешественникъ, видѣвшій этотъ танецъ,—начиная отъ грудного ребенка на рукахъ

у матери и кончая беззубой старухой. Всѣ танцующіе (исключительно женщины) надѣваютъ на себя всевозможныя лохмотья самыхъ яркихъ цвѣтовъ и, держась за руки, составляютъ кругъ, изъ котораго постепенно выходятъ одна за другой, и съ пѣніемъ выплясываютъ какія-то довольно замысловатыя па».

Такимъ образомъ танцы распространены по всей землѣ, ихъ можно видѣть подъ мрачнымъ холоднымъ небомъ сѣвера и подъ жгучими лучами солнца на экваторѣ; въ цивилизованныхъ странахъ такъ же, какъ и на отдаленныхъ островахъ Тихаго океана. Въ Даніи, въ деревенскомъ кабачкѣ, играя на скрипкѣ, отецъ обучаетъ своихъ дѣтей танцамъ; въ Испаніи родители смотрятъ съ гордостью на танцующихъ подъ звуки гитаръ дѣтей. Баши-бузуки исполняютъ свой воинственный танецъ передъ бивуачными огнями; цыганки и испанскія гитаны продолжаютъ собирать вокругъ себя толпу, какъ въ тѣ отдаленныя времена, когда онѣ, бродя изъ города въ городъ, показывали всей Европѣ свои страстныя и живыя пляски. Танцы подчиняются климатическимъ условіямъ:—являясь въ умѣренномъ климатѣ только удовольствіемъ, они на югѣ превращаются въ настоящую страсть. И характеръ каждаго народа отражается въ его народныхъ танцахъ: у жестокаго по своимъ нравамъ народа кровожадное веселье вызываетъ разнузданные танцы; другой ищетъ въ нихъ пріятнаго отдыха, и танцы отражаютъ мягкость его нравовъ. У нѣкоторыхъ дикихъ народовъ танцы подтверждаютъ или скрѣпляютъ мирные договоры или служатъ сигналомъ битвъ,—такъ, напримѣръ, ирокезцы придаютъ своей воинственной пляскѣ значеніе общественнаго учрежденія, одобреннаго и освященнаго закономъ.



Вальсъ въ 1840 г.
(Съ литографіи Ж. Давида).

VIII.

Эпоха вальса и польки.

Вальсъ.—Галопъ.—Полька.—Знаменитые учителя танцевъ.—Балъ Мабиль.—Публичные или общественные балы.

Вальсъ былъ самымъ любимымъ танцемъ въ 1830 году, можно даже сказать настоящей страстью всего общества той эпохи, и только появленіе польки нѣсколько охладило ее. Танецъ «ля вольтъ» введенный Генрихомъ III, былъ не что иное, какъ вальсъ въ три па, и описаніе этого танца въ 1589 году соотвѣтствуетъ совершенно тому, чтó и мы видимъ теперь, когда передъ нами проносятся пары танцующихъ въ вихрѣ вальса. И это одинъ изъ самыхъ граціозныхъ и увлекательныхъ танцевъ. Лучшіе поэты Франціи— Викторъ Гюго, Альфредъ Мюссэ, Альфредъ-де-Виньи воспѣли его. Сохранилось очень интересное юмористическое стихотвореніе, озаглавленное «Заповѣди вальса», объясняющее всѣ па и движенія.—Вотъ краткій переводъ его: «Выверни хорошенько ноги наружу, держи высоко и граціозно голову. Правой рукой обнимай свою даму и поддерживай ее. Твои ноги должны плавно скользить въ веселомъ и радостномъ вальсѣ, но отнюдь не бѣгай и



Конецъ бала.
(Съ литографіи Пигаля).

не скачи, какъ безумный. Вальсируя, ты долженъ придерживаться трехъ ритмическихъ тактовъ. Съ лѣвой ноги ты долженъ начинать, а затѣмъ медленно и плавно подвигать правую. Пусть твоя дама будетъ рабой такта, и ни на одинъ мигъ не выбивается изъ него. Когда же вальсъ окончится, не забудь поблагодарить ее за танецъ». Къ этимъ заповѣдямъ, которымъ слѣдовали хорошіе танцоры того времени, Беланжэ прибавляетъ весьма полезный совѣтъ: «Не забудь протанцовать и съ матерью дѣвицы». Мудрый совѣтъ, пригодный и въ наше время и навѣрно помѣщенный въ книгѣ: «Какъ добиться успѣха въ жизни». Салонные танцы! До чего изощрялся надъ ними юморъ Крюкшанка, какъ жестоко осмѣивалъ онъ ихъ и вмѣстѣ съ ними и танцующихъ. Сколько комизма въ его худыхъ, какъ спичка, и длинныхъ, какъ жердь, дамахъ, въ смѣшныхъ и вычурныхъ одеждахъ, какъ онѣ манерничаютъ и кривляются, какъ неловко вытягиваютъ кавалеры тонкія ноги, напоминающія длинныя ноги пауковъ, и какъ эти кавалеры стараются выказать свою благовоспитанность и хорошія манеры. Сколько жизни въ движеніяхъ и позахъ въ карикатурѣ Раулэндсона «Костюмированный балъ», и сколько въ ней неподдѣльнаго юмора!

Кромѣ вальса въ 1830 году большимъ успѣхомъ пользовался и галопъ. Вальсъ въ два па явился во Франціи около 1815 года изъ Россіи, гдѣ онъ былъ тогда моднымъ танцемъ. Что касается галопа, то онъ венгерскаго происхожденія. Во время царствованія Луи-Филиппа въ Тюльери давали каждую зиму четыре большихъ бала, нѣсколько маленькихъ въ аппартаментахъ королевы и одинъ балъ во дворцѣ герцога Орлеанскаго. На балахъ въ Тюльери приглашенные являлись не въ придворныхъ костюмахъ; мужчины, кромѣ тѣхъ, кто долженъ былъ обязательно носить мундиръ, надѣвали голубой фракъ, воротъ и обшлага котораго были украшены фантастическими вышивками и бѣлыя «каземировыя» панталоны съ широкими золотыми лампасами; дамы были всѣ въ парадныхъ декольтированныхъ платьяхъ. На маленькихъ балахъ королевы и герцога Орлеанскаго панталоны съ лампасами замѣнялись короткими, также бѣлыми, при чемъ надѣвали башмаки съ пряжками. Англійское посольство празд-



Вальсирующіе.
(Рис. Гаварни).

новало ежегодно день рожденія королевы Викторіи роскошнымъ баломъ. Всѣ приглашенныя дамы должны были непремѣнно являться на балъ въ голубыхъ и розовыхъ платьяхъ (любимые цвѣта королевы), а у мужчинъ, въ петличкѣ фрака, обязательно красовался маленькій букетикъ, составленный изъ розы и нѣсколькихъ вѣтокъ ландышей. Австрійское посольство ввело въ моду знаменитые «déjeuners dansants» (завтраки съ танцами). Начинались они обыкновенно въ два часа, у входа каждая дама получала букетъ, и все высшее общество, вся денежная аристократія, во главѣ съ Ротшильдомъ, встрѣчались въ роскошныхъ залахъ посольства. Въ пять часовъ танцы прекращались, и всѣ приглашенные сходили въ садъ, гдѣ подъ тѣнью деревьевъ среди цвѣточныхъ куртинъ было разставлено множество маленькихъ столиковъ, очень красиво сервированныхъ. Всѣ разсаживались, какъ и съ кѣмъ хотѣли, и проводили нѣсколько часовъ въ веселой



Танецъ шали.
(Рис. Лантэ).

и оживленной бесѣдѣ. Въ 1844 году слава вальса нѣсколько померкла, а галопъ продолжали танцовать только на маскарадныхъ балахъ во время карнавала.

Появленіе польки произвело цѣлую революцію въ танцахъ. Настоящая манія овладѣла буржуазіей и народомъ—точно хореографическая эпидемія, отъ которой никто не спасся, но эпидемія эта была очень милостива, она не потребовала человѣческихъ жертвъ, зато всѣ поголовно переболѣли ею. Сначала высшее общество противилось всеобщему увлеченію. Какъ, оно, задававшее всегда тонъ, должно теперь слѣдовать примѣру всѣхъ! Нѣтъ, ни за что̀, и оно упорно не признавало польки. Но успѣхъ этого танца все возросталъ, эпидемія все сильнѣе захватывала всѣ классы общества, и, наконецъ, какая-то герцогиня открыла двери своего дворца полькѣ, и вся аристократія послѣдовала ея примѣру. Какъ враждебно относилось въ началѣ высшее общество къ полькѣ, можно видѣть изъ слѣдующаго: тогда славились два знаменитыхъ учителя танцевъ Селяріусъ и Корали, первый

тотчасъ же сдѣлался сторонникомъ новаго танца, а второй упорно не признавалъ его, и въ небольшой брошюрѣ того времени «Искусство обученія полькѣ безъ учителя» мы находимъ нѣсколько интересныхъ подробностей о первомъ дебютѣ польки въ высшемъ обществѣ и о танцовальномъ турнирѣ, если можно такъ выразиться, въ которомъ выступили подобно двумъ враждующимъ рыцарямъ Селяріусъ и Корали. «Всѣ приглашенные съ нетерпѣніемъ ожидали начала польки. Селяріусъ былъ уже тамъ, завитой и припомаженный, заранѣе торжествуя. Его сопровождало нѣсколько учениковъ, тщательно выбранныхъ имъ среди лучшихъ. Но на лицѣ его появлялось по временамъ тревожное выраженіе; онъ быстро вбѣгалъ по ступенямъ на эстраду къ музыкантамъ, прося ихъ играть новую польку, желая убѣдиться, хорошо ли она звучитъ; затѣмъ поспѣшно возвращался къ ученикамъ, пробѣгалъ по ихъ рядамъ, наставляя и ободряя ихъ взглядомъ и жестомъ: точно боевой генералъ, подготовляющій своихъ солдатъ къ предстоящему сраженію. Навѣрно великій Германикъ, что бы тамъ ни разсказывалъ Тацитъ, не могъ лучше подбодрять своихъ воиновъ. Въ противномъ лагерѣ Корали также съ лучшими своими учениками хранилъ презрительное молчаніе и угрожающее спокойствіе. Наконецъ, оркестръ подалъ сигналъ, зрители съ почтеніемъ разступаются; Селяріусъ беретъ за руку свою сестру, одѣтую, точно весталка, въ бѣлое платье, и мужественно летитъ на поле брани, сопровождаемый своей вѣрной когортой. Вы могли бы принять его за Ахиллеса, ринувшагося подъ стѣны Трои, чтобы кинуть вызовъ Гектору и отомстить за смерть Патрокла. Но, о стыдъ! о горе, о вѣроломная фортуна! Оркестръ играетъ новую только-что сочиненную польку, никто изъ учениковъ не рѣшается танцовать подъ звуки этой незнакомой мелодіи. Тутъ, какъ и вездѣ, царитъ рутина,—долой все новое, незнакомое! Ученики въ замѣшательствѣ: напрасно старается учитель ихъ ободрить. Все напрасно, если музыка не будетъ играть старой, давно знакомой мелодіи, они не могутъ танцовать! И учитель бѣжитъ къ оркестру, дрожащими руками раскидываетъ по пюпитрамъ традиціонную партитуру. Знакомые звуки возвращаютъ мужество селярійцамъ, и они начинаютъ подпрыгивать и смѣло откидывать каблуками фалды своихъ фраковъ. Но торжество ихъ непродолжительно, толпа опять разступается, пропуская ихъ соперниковъ. Съ пер-



Танцующая пара на балу въ 1830 г.
(Съ современной литографіи).



Гавотъ временъ Реставраціи.
(Съ современной гравюры).



Первая французская кадриль.
(Съ англійской гравюры временъ Реставраціи).

выхъ же па красиваго плавнаго вальса Селяріусъ чувствуетъ, что онъ побѣжденъ, въ отчаяніи бѣжитъ съ поля битвы. И съ тѣхъ поръ смертельная ненависть, тысячу разъ смертельнѣе ненависти Монтекки и Капулетти вселяется въ сердца учениковъ этихъ двухъ школъ».

Полька родомъ изъ Богеміи, она сначала появилась въ Вѣнѣ, затѣмъ въ Баденѣ. Въ Парижѣ ее ввелъ въ моду Селяріусъ, курсы танцевъ котораго посѣщали главнымъ образомъ венгерцы, поляки, валлахи и румыны. Этотъ танецъ, какъ уже было сказано, такъ понравился, что салоны моднаго профессора не могли вмѣстить всѣхъ желающихъ брать у него уроки польки. Четыре раза въ недѣлю были назначены у Селяріуса танцовальные вечера, и кромѣ того зимою онъ давалъ нѣсколько ночныхъ праздниковъ, на которые допускались дамы всѣхъ классовъ общества съ однимъ только условіемъ — являться на эти балы въ элегантномъ и красивомъ костюмѣ. Танцовалъ ли король польку? Комическіе куплеты, распѣвавшіеся тогда на улицахъ, утверждаютъ, что да. Но во всякомъ случаѣ романы, фельетоны, брошюры, романсы, стихотворенія, театральная пьесы, музыка, всѣ наперерывъ восхваляли польку, и одно время рѣшительно все называлось: «à la Polka»! Въ 1845 году появился даже альманахъ «Полька», а какой-то восторженный поэтъ дошелъ до того, что назвалъ польку: «Этотъ чистый свѣточъ» и выразилъ надежду, что полька вернетъ поэзію, свободу и исчезнувшія добродѣтели. Въ первый годъ своего появленія полька танцовалась съ разными замысловатыми фигурами, исполняемыми кавалеромъ и дамой. Но это продолжалось не долго, хотя всѣ молодые и старые съ большимъ усердіемъ и большимъ увлеченіемъ выдѣлывали эти фигуры. Можно смѣло сказать, что рѣшительно всѣ танцовали польку, начиная съ юноши и кончая старцами, отъ студента до профессора, отъ скромнаго чиновника до величественнаго пэра Франціи. Знаменитая Тальони услышала въ первый разъ музыку польки во время обѣда, даннаго въ честь ея генераломъ Вальмоденъ. Она спросила, какъ называется оригинальная веселая мелодія, только-что исполненная музыкантами.—«Это полька,—отвѣтилъ генералъ,—одинъ изъ любимѣйшихъ танцевъ нашихъ венгерскихъ крестьянъ. Хотите видѣть, какъ они его пляшутъ?»



Звѣзда Прадо. Риголетто.

(Съ литографіи Алофа).

Онъ отдалъ какое-то приказаніе, и черезъ нѣсколько минутъ явились пятьдесятъ венгерскихъ гонведовъ и принялись плясать польку, которая такъ понравилась знаменитой танцовщицѣ, что она взяла этотъ танецъ

подъ свое покровительство, и благодаря ей полька распространилась во всѣхъ европейскихъ странахъ. Объ этомъ танцѣ заговорили всѣ, или вѣрнѣе только и говорили что о немъ, тысячу статей были ему посвящены. «Контрадансъ», говорилось въ одной изъ нихъ, «подходитъ къ сангвиническимъ натурамъ, галопъ къ желчнымъ, вальсъ къ лимфатическимъ, а полька, безподобная полька, создана для нервныхъ, страстныхъ натуръ». Въ наши дни подобное увлеченіе танцемъ, хотя бы и красивымъ, кажется нѣсколько смѣшнымъ, утрированнымъ, несеріознымъ, а тогда это было чуть не міровымъ вопросомъ, и такіе люди, какъ госпожа де-Жирарденъ и Эженъ Витю, пресеріозно принимали участіе въ газетной полемикѣ по поводу достоинствъ и недостатковъ двухъ соперничавшихъ профессоровъ танцевъ Селяріуса и Ляборда. Впрочемъ, и весь Парижъ былъ раздѣленъ на два враждебныхъ лагеря: селярійцевъ и лябордистовъ. Провинція послѣдовала примѣру столицы; полькоманія овладѣла всѣми городами Франціи, а южными въ особенности. Въ Бордо, по словамъ очевидца, танцовали польку на площадяхъ, улицахъ, перекресткахъ, даже въ магазинахъ.



Тальони.
(Съ литографіи).

Но эфемерная слава двухъ парижскихъ профессоровъ скоро померкла, тамъ явился третій соперникъ Марковскій, который ввелъ въ моду новые польскіе танцы. Происхожденіе Марковскаго окружено тайною, было только извѣстно, что, въ моментъ появленія будущаго профессора танцевъ, отцу его приснился вѣщій сонъ: сотни гномовъ, выдѣлывая всевозможныя граціозныя па, окружали колыбель, въ которой лежалъ новорожденный младенецъ. Кромѣ того знали, что Марковскій пріѣхалъ восемнадцати лѣтъ изъ Польши и съ утра до вечера бѣгалъ по урокамъ танцевъ, при чемъ самъ аккомпанировалъ на скрипкѣ, соединяя такимъ образомъ въ одномъ лицѣ учителя танцевъ и музыканта. Въ 1848 году послѣ многихъ перипетій и невзгодъ онъ открылъ курсы танцевъ, и успѣхъ этого предпріятія превзошелъ всѣ ожиданія. Аристократія и все, что только называлось обществомъ, посѣщали его салоны, и онъ быстро составилъ себѣ большое состояніе, которое впрочемъ такъ же скоро ушло, какъ и пришло; затѣмъ Марковскій основалъ знаменитое Эльдорадо, и балы, которые онъ тамъ устраивалъ, стали опять-таки посѣщаться самымъ избраннымъ обществомъ. Фортуна опять ему улыбнулась, онъ завелъ лошадей, сталъ бывать на всѣхъ первыхъ представленіяхъ и посѣщать всякіе концерты и всякія зрѣлища. Но опять наступилъ періодъ неудачъ, кредиторы все описали, и онъ вновь взялся за скрипку и сталъ бѣгать по урокамъ. Вся

его жизнь прошла попеременно то въ довольствѣ, даже роскоши, то въ страшной нищетѣ. И именно въ дни невзгодъ и нищеты создалъ онъ самые интересные танцы. Такъ, напримѣръ, въ холодной, жалкой мансардѣ, гдѣ ему за неимѣніемъ даже постели приходилось спать на стружкахъ, онъ, больной и голодный, сочинилъ шотишъ, сисельену и польку-мазурку, которая пользовалась почти такимъ же успѣхомъ, какъ и полька. Къ этому времени относится его первая встрѣча съ Ригольбошъ, впослѣдствіи знаменитой танцоркой въ Казино Кадэ. Вотъ какъ онъ самъ разсказываетъ объ этомъ: «Я возвращался съ бала, гдѣ танцовалъ за помѣсячную плату. Это было какъ разъ первое число мѣсяца, и я только-что получилъ мой гонораръ. Уплативъ кое-какіе долги, я увидѣлъ себя обладателемъ цѣлаго франка— и рѣшилъ поужинать какъ grand seigneur. Я заказалъ себѣ въ маленькомъ бульварномъ трактирчикѣ котлету, а на второе блюдо выбралъ сырую луковицу, посыпанную крупной солью. Увѣряю васъ, что это прекрасное блюдо для такого бѣдняка, какимъ я былъ тогда. Рядомъ со мной сидѣла красивая дѣвушка, которую звали Маргаритой; она съ большимъ аппетитомъ уплетала кусокъ сухого хлѣба и половину сардинки. Я великодушно предложилъ ей половину моей луковицы. А затѣмъ эта дѣвушка стала называться Ригольбошъ, пріобрѣла извѣстность и почему-то возненавидѣла меня. Изъ чего вытекаетъ слѣдующая мораль: не дѣлитесь никогда ни съ кѣмъ вашей луковицей, а то наживете себѣ врага».



Карлотта Гризи въ балетѣ «La Péri».
(Съ современной литографіи).

Марковскій былъ плохой счетчикъ и не умѣлъ копить, но у него было доброе сердце, и онъ постоянно былъ готовъ помогать всѣмъ бѣднякамъ. Наконецъ, въ одинъ изъ самыхъ бѣдственныхъ моментовъ своей жизни, онъ опять встрѣтилъ человѣка, который отдалъ ему весь свой капиталъ—три тысячи франковъ. Для предпріимчиваго поляка это было цѣлое состояніе, и онъ вновь открылъ салонъ танцевъ, куда стали собираться самые знаменитые писатели и художники. Но Марковскій не удовлетворился тѣмъ, что вложилъ въ это предпріятіе три тысячи франковъ, а сдѣлалъ еще шестьдесятъ тысячъ долгу, ну, а такъ какъ художники и писатели, хотя и весьма милый народъ, плохіе плательщики, то кредиторы вновь овладѣли всѣмъ имуществомъ Марковскаго, и салонъ былъ закрытъ.

Въ окрестностяхъ Парижа по дорогѣ изъ Версаля въ Сенъ-Жерменъ находилось тѣнистое авеню, носившее почему-то названіе «аллея вдовъ», и

тамъ-то по странной ироніи судьбы былъ открытъ въ 1840 году знаменитый балъ Мабиль, который скоро сдѣлался излюбленнымъ мѣстомъ всѣхъ модницъ и дэнди того времени. Въ началѣ это было нѣчто въ родѣ скромнаго деревенскаго трактира или кабачка, куда приходили танцовать по праздникамъ горничныя и лакеи аристократическихъ предмѣстій. Зала, въ которой танцовали, скромно освѣщалась сальными свѣчками, и всѣ плясали подъ руководствомъ старика Мабиля, подъ звуки кларнета и флейты. Сыновья Мабиля замѣнили сальныя свѣчи газовыми рожками, пригласили хорошій оркестръ, перенесли балы съ праздничныхъ дней на субботу, и элегантная публика замѣнила первыхъ скромныхъ посѣтителей. Кто не зналъ въ XIX вѣкѣ хотя бы по наслышкѣ имя Мабиль! Безчисленное число стихотвореній и пѣсенъ было посвящено этому увеселительному заведенію. Даже такая серіозная газета, какъ «Constitutionel», и та посвятила ему статью, въ которой восхищалась знаменитыми танцорами Мабиля: Притчаръ, Шикаръ и Бридиди. Авторъ одной весьма любопытной брошюры того времени восклицалъ съ паѳосомъ: «Пусть какое-нибудь существо съ человѣческимъ лицомъ и голосомъ въ степяхъ Россіи, въ безконечныхъ преріяхъ Америки, на вершинахъ Чимборассо и на берегахъ рѣки Амура, на западѣ и востокѣ, на югѣ и сѣверѣ, въ цивилизованныхъ и дикихъ странахъ произнесетъ только слово «Мабиль», и нѣтъ сомнѣнія, это существо увидитъ, какъ лапландецъ или янки, краснокожій индѣецъ или китаецъ, бедуинъ или негръ, вскочитъ и сейчасъ же примется выплясывать замысловатую фигуру «cavalier seul»! Что же удивительнаго! Весь свѣтъ побывалъ въ «bal Mabille»: тамъ принцъ стоялъ рядомъ съ парикмахеромъ, посланникъ съ поваромъ, тамъ были вы и я—весь свѣтъ, а иногда и хуже, чѣмъ весь свѣтъ. И вотъ почему по прошествіи многихъ лѣтъ, когда вы давно превратились въ серіознаго адвоката или добродушнаго нотаріуса во Франціи, въ храбраго генерала въ Боливіи, принца въ Бразиліи, консула въ Америкѣ, негоціанта въ Китаѣ, въ авантюриста или шелопая,—вы невольно вздрагиваете, увидя въ старомъ номерѣ газеты, въ которой завернуты сапоги, магическое слово «Мабиль», и въ вашемъ воспоминаніи опять воскреснутъ веселые вечера, полные шума и увлеченія».



Качуча.
(Съ англійской гравюры временъ Реставраціи).

Притчаръ, одинъ изъ королей Мабиля, какъ его называли, былъ воплощенной загадкой: громаднаго роста съ мрачнымъ, можно сказать, гробовымъ выраженіемъ лица, всегда одѣтый во все черное, что представляло еще большій контрастъ съ его экстравагантными танцами. Онъ всегда выбиралъ себѣ даму среди самыхъ некрасивыхъ посѣтительницъ, подходилъ къ ней и замогильнымъ голосомъ произносилъ всегда одинъ и тотъ же лаконическій вопросъ: «Хотите танцовать?» Затѣмъ увлекалъ ее въ самый вихрь бала и, найдя удобное мѣсто, онъ начиналъ исполнять или вѣрнѣе импровизировать танецъ, который былъ сродни танцамъ дикихъ ирокезцевъ или обитателей Шарантона. Шикаръ, другая знаменитость Мабиля, представлялъ совершенный контрастъ Притчара; это былъ небольшой человѣкъ съ объемистымъ брюшкомъ, съ вѣчной веселой улыбкой, съ задорно сдвинутой на затылокъ шляпой и всегда въ широкомъ пальто. Онъ импровизировалъ самыя невозможныя па и самые невѣроятные прыжки,—это онъ изобрѣлъ канканъ. Бридиди, третій король Мабиля, былъ типъ элегантнаго изящнаго танцора. Предполагаютъ, что Эженъ Сю. часто посѣщавшій эти балы, изобразилъ его въ лицѣ своего Рудольфа. Изъ танцорокъ особенно отличалась одна, прозванная королевой Помарэ. Она обладала замѣчательной красотой, по типу походила на креолку, хотя разсказывали, что ея отецъ былъ какой-то румынскій князь. Она явилась въ одинъ прекрасный вечеръ въ Мабиль подъ скромнымъ именемъ Елизаветы Сержанъ, а вышла оттуда знаменитой королевой Помарэ. Успѣхъ ея былъ необычайный, такъ же, какъ и восторгъ публики, апплодировавшей ея почти безумной пляскѣ руками, ногами, стульями, палками—однимъ словомъ, всѣмъ, чѣмъ только можно выразить свой энтузіазмъ. Теодоръ де-Банвиль посвятилъ ей стихотвореніе, въ которомъ ставитъ ее выше всѣхъ танцовщицъ ея времени. А между тѣмъ среди этихъ танцовщицъ встрѣчались тогда такія знаменитыя имена, какъ Карлота Гризи, Серито, Гартонъ, Тальони и Фанни Эслеръ. Теперь, когда отъ славы Мабиля остался одинъ пустой звукъ, трудно понять, какъ могли писатели и поэты восхищаться этими бѣшеными танцами, этими вульгарными танцорами и танцорками и отдавать имъ предпочтеніе. Но, не смотря на стихи Теодора де-Банвиля, на карикатуры-шаржи Монье и Домье, осмѣивавшихъ «высшую школу», т. е. балетъ, прелестныя балерины той эпохи оставались настоящими музами искусства танцевъ.



(Съ литографіи Андре Монньe).

Уже въ 1793 году разные предпріимчивые люди, понявъ новые вкусы публики и новыя хореографическія стремленія, принялись открывать увеселительные сады и публичные балы. Въ концѣ концовъ ихъ оказалось такъ много, что публика начала даже тяготиться ими, и многіе изъ нихъ пришлось закрыть. Первый увеселительный садъ и вмѣстѣ съ тѣмъ публичный балъ былъ открытъ въ 1774 году близъ Пасси (въ окрестностяхъ Парижа). Это былъ знаменитый Ранелагъ, просуществовавшій съ небольшими промежутками болѣе семидесяти пяти лѣтъ. Сначала тамъ просто танцовали

на лужайкѣ подъ открытымъ небомъ. Самая избранная публика посѣщала эти балы или, какъ ихъ называли, «fêtes champêtres». Г-жи Рекамьэ и Тальенъ показывали тамъ свои нѣсколько рискованные костюмы à l'athenienne. Ранелагъ былъ закрытъ въ годы Революціи и открылся только въ 1796 г., и балы его продолжались съ большимъ успѣхомъ до 1814 года, затѣмъ высшее общество почти перестало ихъ посѣщать. Но во время Реставраціи, второй республики и второй имперіи померкшая было слава баловъ Ранелага вновь засіяла. Ежегодно его директоръ давалъ благотворительный концертъ и балъ въ пользу бѣдныхъ Пасси. Въ концертномъ отдѣленіи принимали участіе самые выдающіеся артисты того времени. Ранелагъ, благодаря своей отдаленности отъ города, посѣщался исключительно богатыми людьми,—собственниками экипажей. Открытіе желѣзной дороги въ Отель сдѣлало его доступнымъ всѣмъ, и эти привилегированные балы стали до-



Русская мазурка. Первая фигура.
(Съ литографіи Герара).

стояніемъ толпы. Тогда высшее общество перестало ихъ посѣщать, ихъ пришлось закрыть за недостаткомъ средствъ къ дальнѣйшему существованію. Англичанину Тинксону пришла оригинальная идея возвести на лугу вблизи Обсерваторіи нѣсколько хижинъ, крытыхъ соломой, и давать тамъ балы. Оригинальность этого бальнаго помѣщенія привлекала туда толпу посѣтителей. Спустя нѣкоторое время Тинксонъ замѣнилъ хижины большимъ роскошнымъ зданіемъ, и успѣхъ баловъ «ля грандъ шомьеръ» (какъ продолжало называться и новое зданіе) былъ надолго упроченъ, въ особенности когда директоромъ сдѣлался знаменитый Лахиръ, т. е. около 1840 года. Вотъ какъ описывается знаменитый директоръ этого увеселительнаго сада однимъ хроникеромъ того времени: «Страшная собака о трехъ головахъ сторожила двери ада, семиголовое чудовище охраняло золотое Руно, а ля грандъ шомьеръ охраняетъ стражъ, который не имѣетъ сходства ни съ собакой, ни съ Ми-



Урокъ танцевъ.
(Съ литографіи Бушо).

нотавромъ, но который тѣмъ не менѣе по своимъ качествамъ подходитъ къ этимъ миѳологическимъ тюремщикамъ. Стражъ этотъ—Лахиръ. У него только одинъ огромный глазъ, но этотъ единственный экземпляръ стоитъ всѣхъ глазъ Аргуса. Вы намѣреваетесь исполнить какое-нибудь рискованное па или протанцовать бѣшеный галопъ, смотрите: будьте осторожны, берегитесь Лахира, который все видитъ; вотъ раздается его мощный голосъ, и вы должны повиноваться — вѣдь у него такія сильныя руки, и онъ сумѣетъ васъ выставить за дверь».

Гаварни часто посѣщалъ эти балы, и многіе изъ его талантливыхъ карикатуръ возникли тамъ.

Но что̀ за танцы тамъ процвѣтали! Вотъ что̀ говоритъ объ этомъ одинъ писатель, бывшій на этихъ балахъ: «Плутархъ, говоря о танцахъ своего вѣка, назвалъ ихъ нѣмыми разговорами или говорящими картинами; интересно, какъ бы онъ опредѣлилъ наши танцы? Навѣрно такъ. Это полное и общее вывертываніе всего человѣческаго тѣла, одна, такъ сказать, всеобщая судорога, посредствомъ которой душа выражаетъ самыя сильныя, самыя жгучія страсти». Подъ конецъ второй имперіи «ля грандъ шомьеръ», пользовавшаяся такъ долго славой, утратила своихъ постоянныхъ посѣтителей, и ея балы стали посѣщаться только мелкой буржуазіей. Многіе изъ этихъ увеселительныхъ садовъ и баловъ воспѣты поэтами. Но какъ кратковременна была ихъ слава! Они также быстро закрывались, какъ и открывались, и что̀ осталось отъ нихъ и отъ ихъ знаменитыхъ танцоровъ,—почти позабытые припѣвы пѣсенъ и куплетовъ, и нѣсколько литографій, которыя вѣтеръ треплетъ на открытыхъ выставкахъ уличныхъ букинистовъ. Годы быстро уходятъ и уносятъ все, что̀ казалось когда-то такимъ заманчивымъ, интереснымъ!

Въ 1830 году прославился балъ Шато-Ружъ. Каждое воскресенье фейерверочные огни освѣщали своими разноцвѣтными искрами и звѣздами темное ночное небо надъ садомъ Шато-Ружъ, и мелкіе буржуа, обитатели этого квартала, приходили вмѣстѣ со своими чадами и домочадцами любоваться даровымъ зрѣлищемъ. А модницы и франты парижскаго бомонда отправлялись три раза въ недѣлю веселиться и танцовать въ Шато-Ружъ.

«Bal des Acacias» прославился своими посѣтителями; это были большею частью художники, именами которыхъ исторія французскаго искусства гордится: — Мейсонье, Добиньи, Камъ, Домье, Сталь, Берталь были завсегдатаями этихъ баловъ. Шато де-Флёръ имѣлъ успѣхъ весьма, впрочемъ, кратковременный, но тамъ оркестромъ дирижировалъ Оливье-Метра, — родъ французскаго Штрауса, и тамъ же дебютировали знаменитые когда-то братья Ліонэ и Дарсье. Почти одновременно славилось и другое увеселительное за-

веденіе Фоли-Роберъ, гдѣ была огромная зала, вмѣщавшая болѣе двухъ тысячъ человѣкъ; тамъ танцовали почти исключительно національные и экзотическіе танцы. На программахъ, которыя вывѣшивались передъ оркестромъ, чтобы посѣтители знали, какіе танцы будутъ исполняться, встрѣчались такія названія: ля-мариньеръ, ля-рюссъ, l'коссезъ, ля-редова, ля-мазурка, ля-варсовьеннъ и т. д. Въ 1859 году было основано Казино-Кадэ, гдѣ волшебный смычекъ дирижера Арбана настолько же привлекалъ публику, какъ и знаменитости въ родѣ Гигольбомъ, Розальба, Финетта и другихъ.

Слѣдуетъ еще упомянуть о балахъ въ «Клозери де-Лила», переименованнаго затѣмъ въ Бюльэ. Когда-то на этомъ мѣстѣ стоялъ Картезіанскій монастырь и суровые монахи сидѣли подъ тѣнью тѣхъ самыхъ деревьевъ, подъ которыя веселыя парочки приходили отдохнуть и подышать воздухомъ послѣ душной атмосферы бальной залы. Публика «Клозери де-Лила» состояла почти исключительно изъ студентовъ и гризетокъ, такъ поэтично воспѣтыхъ Беранже. Онъ жилъ по сосѣдству и какъ-то разъ вечеромъ, гуляя, заглянулъ туда. Его сейчасъ же узнали, раздались крики привѣтствія и восторга; всѣ посѣтители сбѣжались, окружили своего пѣвца и чуть не задушили старика поцѣлуями и цвѣтами. Если балы въ «Клозери де-Лила» были не всегда корректны и изящны, то тамъ было зато весело, юные посѣтители танцовали и веселились отъ души, не переходя, впрочемъ, предѣловъ приличія. Одинъ изъ современныхъ намъ хроникеровъ пишетъ: «Сколько воспоминаній пробуждаетъ одно имя Бюльэ въ тѣхъ, кто провелъ юность въ Парижѣ! Да, намъ ничего не остается, какъ съ грустью сознаться, что мы теперь разучились и танцовать, и смѣяться отъ души,—золотой вѣкъ танцоровъ и общественныхъ баловъ канулъ въ вѣчность. Куда подѣвались веселые Пьерро, живыя Коломбины, гдѣ всѣ беззаботные, легкомысленные, но милые типы, которыхъ обезсмертилъ талантливый карандашъ Гаварни? Ихъ нѣтъ,—отъ нихъ осталось только одно воспоминаніе. Что̀ сказали бы всѣ они, побывавъ на нашихъ современныхъ балахъ въ Оперѣ:—музыка тамъ увеселяетъ слухъ, огни и декораціи ослѣпляютъ глаза, людно, шумно,—но беззаботная веселость покинула нашу молодежь,—она уже не умѣетъ веселиться».



Балерина Элиза Нобре.

(Съ современной литографіи).



Фанданго.
(Съ картины Киндлера).

IX.

Танцы разныхъ странъ.

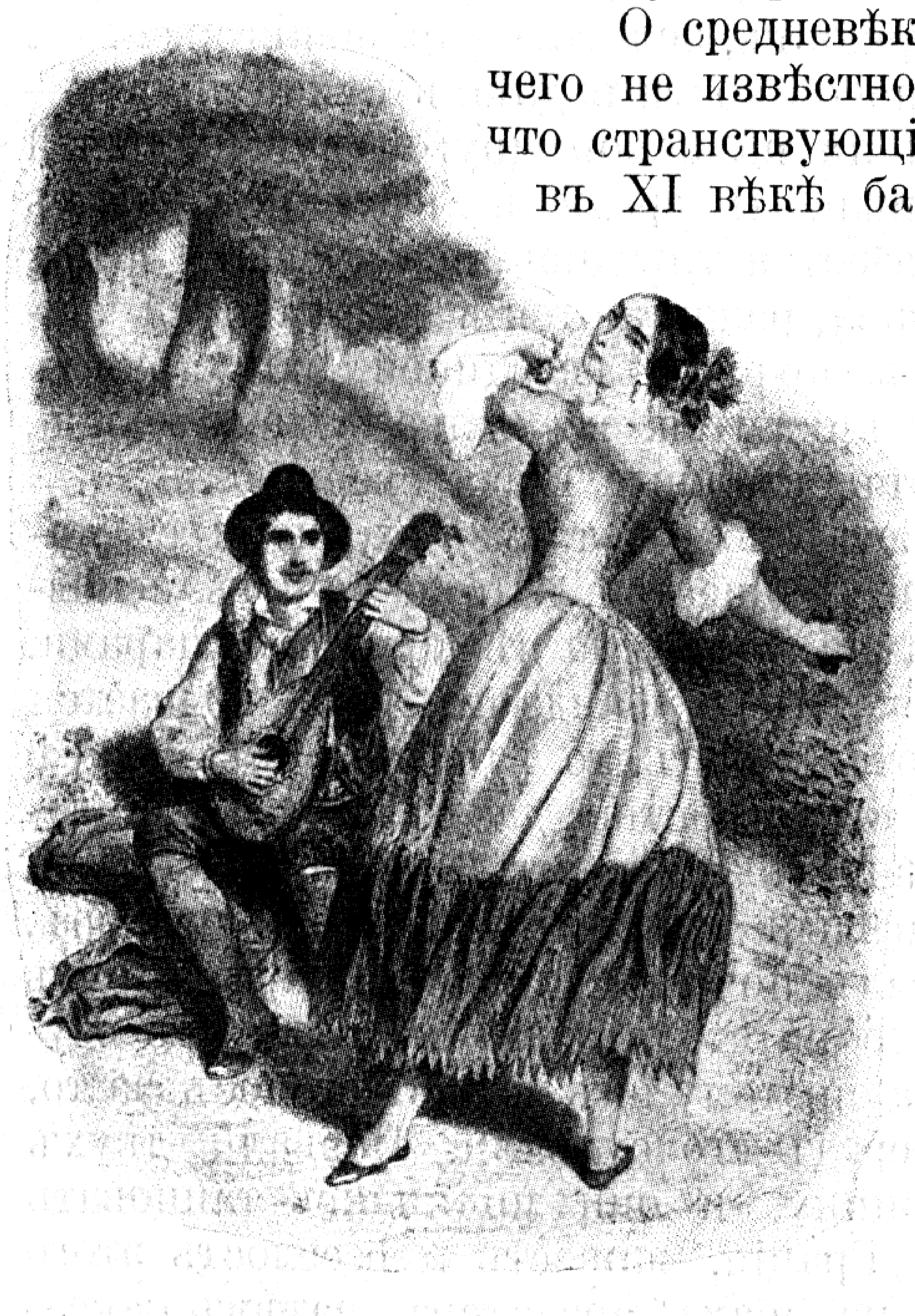
Испанскіе танцы.—Фанданго.—Болеро.—Сегедилья.—Тарантелла.—Восточные танцы.—Баядерки.—Альмэи.

Въ первыхъ главахъ было указано на вліяніе испанскихъ танцовщицъ, знаменитыхъ Гадитанъ, на римскіе танцы, а затѣмъ и на французскіе, эпохи Возрожденія, когда появился при французскомъ дворѣ торжественный и величественный испанскій танецъ «ля-паванъ». Можно сказать, что добрая треть европейскихъ танцевъ испанскаго происхожденія, напримѣръ: «ле тордьонъ», «пассакаль», «пасспье», «шаконъ», «сарабанда». По мнѣнію нѣкоторыхъ писателей, шаконъ и былъ тотъ древній танецъ Гадитанъ, о которомъ упоминаютъ римскіе писатели и поэты. Если испанское происхожденіе шаконъ и вызываетъ нѣкоторое сомнѣніе, то сарабанда несомнѣнно родомъ изъ Испаніи и была исполнена первый разъ въ Севильи въ 1588 г., танцовщицей «настоящимъ дьяволомъ въ юбкѣ», какъ непочтительно отзывается о ней строгій хроникеръ того времени. Да и ни одинъ танецъ не поднималъ такой бури негодованій и проклятій, какъ этотъ. Многія высокопоставленныя лица потребовали запрещенія этой «адской пляски». Ихъ


Качуча.
(Съ гравюры начала XIX вѣка).

желаніе исполнили, королевскимъ эдиктомъ было запрещено танцовать сарабанду. И тѣмъ не менѣе, ее продолжали танцовать даже при дворѣ, и успѣхъ этого танца не уменьшился въ теченіе цѣлаго вѣка. Знаменитые танцы «les Folias» признаются многими испанскими авторами за одни изъ самыхъ граціозныхъ и изящныхъ. Они продержались до конца XVIII вѣка, главнымъ образомъ, на сценѣ. Разсказываютъ, что эти танцы были такъ увлекательны, что даже португальскій король, мрачный донъ Педро I, танцовалъ ихъ по цѣлымъ ночамъ со своими дѣтьми и съ тѣми немногими приближенными, присутствіе которыхъ этотъ подозрительный и жестокій король допускалъ. Какъ танцы, эти «les Folias» были исполняемы только въ Испаніи и Португаліи, но мотивы, аккомпанирующіе имъ, т. е. ихъ музыка быстро распространились во Франціи и въ Италіи. Композиторы этихъ странъ перерабатывали эти старинные мотивы, и создали много новыхъ варіацій. Такимъ образомъ почти всѣ благородные, величественные и торжественные танцы родомъ изъ Испаніи, гдѣ искусство танцевъ такъ же старо, какъ и сама страна. Оно нѣсколько измѣнилось подъ вліяніемъ мавровъ, и до сихъ поръ нѣкоторыя движенія и позы сохраняютъ арабскій характеръ. Но изслѣдователи исторіи танцевъ полагаютъ, тѣмъ не менѣе, что испанскіе танцы продолжаютъ вѣрно слѣдовать традиціямъ Гадитанъ, этихъ знаменитыхъ танцовщицъ изъ Кадикса, сводившихъ когда-то съ ума древнихъ римлянъ, у которыхъ даже не находилось словъ, могущихъ передать всю своеобразную прелесть этихъ плясокъ.

О средневѣковыхъ испанскихъ танцахъ почти ничего не извѣстно, хотя сохранились свѣдѣнія о томъ, что странствующіе тровадоре (trovadores) сочиняли уже въ XI вѣкѣ баили и дансы (bayles et danzas). Въ началѣ XVI вѣка искусство танцевъ въ этой странѣ начинаетъ сильно развиваться и пользоваться большимъ успѣхомъ, почти къ тому же времени относится и появленіе испанскихъ танцевъ при французскомъ дворѣ. Тогда существовало весьма опредѣленное раздѣленіе танцевъ на «баили» и «дансы». Послѣдніе были медленные, плавные и очень ритмическіе танцы, въ первыхъ допускалась большая свобода движеній рукъ, ногъ, даже всего туловища. Къ «дансамъ» слѣдуетъ отнести всѣ торжественные, величественные танцы, которыхъ больше не танцуютъ, а къ «баилямъ»—всѣ живые, народные, пользующіеся и въ наши дни большой любовью и успѣхомъ въ Испаніи. Въ царствованіе Филиппа IV театральные или балетные танцы сильно измѣнились. Придворный театръ Buen Retiro сталъ ставить балеты съ разговорами (dan-


Испанскій танецъ.
(Съ литографіи Греньe).

zas habladas), очень быстро вошедшіе въ моду. Хотя «говорящіе» танцы были не новостью для испанцевъ, такъ какъ они существовали уже во времена Сервантеса, который упоминаетъ о нихъ въ своемъ «Донъ-Кихотѣ». Филиппъ IV любилъ, подобно Людовику XIV, окружать себя роскошью и блескомъ, и придворные балеты стали ставиться съ такимъ же богатствомъ костюмовъ и декорацій, какъ и въ Версали, и члены королевской семьи часто принимали въ нихъ участіе. Знаменитые испанскіе писатели той эпохи Луи да Банавента, Лопэ Антоніо да Мендоза и Кальдеронъ занимались сочиненіемъ балетовъ. Эти сложные балеты вытѣснили постепенно съ испанской сцены національные танцы, такъ что въ XVIII вѣкѣ сарабанда и шаконъ были позабыты. Но въ то же время появились другіе общественные танцы. Фанданго, болеро и сегедилья вошли въ моду.

«При звукахъ фанданго»,—говоритъ одинъ поэтъ,—«вся Испанія вздрагиваетъ и трепещетъ. Это національный мотивъ, по преимуществу; онъ аккомпанируетъ самой граціозной, самой зажигательной пляскѣ, которая могла бы достойно занять мѣсто среди плясокъ, исполнявшихся въ классической Греціи въ храмѣ Венеры. Музыка фанданго подобно искрѣ воспламеняетъ всѣ сердца; женщины, молодыя дѣвушки, юноши, старики, всѣ воскресаютъ, всѣ восхищаются и преклоняются передъ этой мелодіей, которая имѣетъ такую власть надъ душой и сердцемъ каждаго истиннаго испанца. Но вотъ начинается танецъ, сначала медленный, затѣмъ все ускоряющійся; одни участвующіе вооружены кастаньетами, другіе прищелкиваютъ пальцами, подражая ихъ звуку. Женщины въ особенности отличаются легкостью, мягкостью, гибкостью движеній и граціей позъ; онѣ съ большой вѣрностью выбиваютъ тактъ каблуками. Звуки гитаръ и скрипокъ, трескъ кастаньетъ, щелканье пальцевъ и удары каблуковъ, страстныя и красивыя движенія танцующихъ,—все это вмѣстѣ наполняетъ сердца присутствующихъ радостью, весельемъ и восторгомъ. Фанданго танцуютъ въ три па, быстро, подобно вихрю, и блестки на одеждахъ танцующихъ сверкаютъ, золотыя украшенія звенятъ, кастаньеты изъ чернаго дерева или слоновой кости издаютъ сухой звукъ,— оглушительный и жужжащій, непохожій ни на какой другой музыкальный звукъ, но очень характерный и задорный. И среди шелеста шелковыхъ одеждъ, изъ-подъ темныхъ кружевъ виднѣются улыбающіяся красныя губы, блестятъ бѣлые зубы, горятъ черные глаза, разлетаются легкіе завитки черныхъ, какъ ночь, волосъ, украшенныхъ красной гвоздикой, или яркимъ цвѣткомъ граната. И все это движется, кружится, все живо, увлекательно, задорно, страстно; смуглыя лица пылаютъ, влажные глаза сверкаютъ».

Фанданго не только народный танецъ, но его также охотно и съ такимъ же увлеченіемъ танцуетъ и высшее общество. Этотъ танецъ исполняется поочередно, то кавалеромъ, то дамой, а иногда нѣсколькими парами. Въ доказательство того, насколько увлекателенъ фанданго, разсказывается слѣдующій анекдотъ: когда появился этотъ танецъ, то въ Римѣ весь дворъ папы былъ такъ скандализированъ его страстностью, даже, какъ тогда говорили, непристойностью, что папа рѣшилъ запретить его подъ угрозой отлученія отъ церкви. Былъ созванъ цѣлый синклитъ, и уже приговоръ, изгоняющій этотъ танецъ, навсегда былъ почти подписанъ, какъ вдругъ одинъ изъ кардиналовъ объявляетъ, что по его мнѣнію не слѣдуетъ осуждать обвиняемаго, не выслушавъ его, а поэтому онъ подаетъ голосъ за то, чтобы фанданго былъ протанцованъ передъ его судьями. Позвали двухъ испанскихъ танцоровъ, мужчину и женщину, и они принялись танцовать передъ этимъ почтеннымъ собраніемъ. Грація, живость и веселость этого танца разглаживаетъ сначала морщины на лбахъ прелатовъ, затѣмъ какое-то незнакомое чувство удовольствія проникаетъ въ ихъ строгія, холодныя души, они начинаютъ выбивать тактъ ногами, руками, и вдругъ все зало

консисторіи превращается въ настоящую бальную залу, всѣ прелаты покидаютъ свои мѣста и принимаются ритмически продѣлывать всѣ жесты и движенія танцующихъ. И фанданго былъ оправданъ, признанъ и разрѣшенъ.

Болеро — другой національный танецъ, напоминаетъ два старинныхъ танца: шаконъ и главнымъ образомъ сарабанду. На сценѣ болеро исполняется нѣсколькими парами, и роль женщины въ немъ гораздо труднѣе, выразительнѣе и страстнѣе, чѣмъ роль мужчины. Если фанданго, исполняемый народомъ, какъ бы изображаетъ нѣсколько грубую страсть, то исполненіе его въ высшемъ обществѣ носитъ болѣе спокойный характеръ. Облагороженный строгими правилами театральной сцены, онъ несомнѣнно выигрываетъ въ изяществѣ и граціи, но утрачиваетъ свою страстность. Болеро не принадлежитъ къ древнимъ танцамъ, онъ появился только въ



Эль-халео.

(Съ картины Морэна).

концѣ XVI вѣка и былъ придуманъ Себастьяномъ Серецо, знаменитымъ балетмейстеромъ въ царствованіе короля Карла III, и это болѣе изящный и благородный танецъ, чѣмъ фанданго. «Болеро опьяняетъ»—говоритъ одинъ писатель,—«а фанданго воспламеняетъ». Но оба эти танцы близкіе родственники и имѣютъ много общаго съ сегедильями. Сегедильями называются также особый родъ народныхъ стиховъ или пѣсенъ, исполняемыхъ во время этихъ танцевъ. Па современныхъ сегедилій были исполнены въ первый разъ въ концѣ XVIII вѣка, но эти танцы, хотя и съ другими совершенно па, очень стариннаго происхожденія. Сервантесъ уже упоминаетъ о нихъ въ своемъ знаменитомъ «Донъ-Кихотѣ», а также и многіе писатели, жившіе въ XVI вѣкѣ. Въ Андалузіи рѣшительно всѣ, — дѣти и взрослые, богатые и бѣдные, увлекаются этими сегедильями. Изображенія этихъ танцевъ можно встрѣтить на всѣхъ, даже на самыхъ дешевыхъ народныхъ вечерахъ, на

тамбуринахъ и на всевозможныхъ предметахъ. Эти живописныя изображенія, отпечатанныя, а на болѣе дорогихъ предметахъ и написанныя отъ руки яркими блестящими красками, не лишены оригинальности, и главная ихъ прелесть заключаются именно въ наивности изображенія, въ несложности сюжета,—большею частью это женская фигура въ граціозной и выразительной позѣ, съ кокетливо приподнятой юбкой. Всѣ андалузскія сегедильи отличаются быстрымъ темпомъ, и куплеты или пѣсни, ихъ сопровождающіе, очень веселы и живы. Темы этихъ пѣсенъ почти всегда тѣ же вѣчныя темы о любви, въ нихъ описываются радость, горе и жалобы влюбленнаго, иногда его ревность и ненависть. Мысли, высказанныя въ нихъ, очень поэтичны, нѣжны и только изрѣдка мрачны. Вотъ примѣръ одной изъ этихъ пѣсенъ: «Исчезла звѣзда. — Она пропала съ неба. — И больше не показывается. — Эта звѣзда скатилась къ тебѣ, о возлюбленная моя. — Она сіяетъ теперь на твоемъ челѣ. — Я спросилъ ученаго: Отчего я умру? — Что̀ прерветъ нить моей жизни? — Отъ страданій любви умрешь ты, отвѣтилъ онъ мнѣ. — О моя возлюбленная, я тогда уже любилъ тебя».

Чтобы вполнѣ понять прелесть, очарованіе и увлекательность этихъ пѣсенъ и этихъ плясокъ, надо ихъ слышать на мѣстѣ, надо ихъ слышать и видѣть на берегу моря подъ аккомпаниментъ голубыхъ волнъ, на пыльныхъ бѣлыхъ дорогахъ подъ лучами жгучаго солнца, вечеромъ въ таинственныхъ сумеркахъ, въ темныя ночи подъ заглушенные звуки гитары. Каждая испанская провинція имѣетъ свою сегедилью, и можно сказать, что нѣтъ испанца, нѣтъ испанки, которые не умѣли бы танцовать этихъ танцевъ. Всѣ описанія путешествовавшихъ по этой странѣ полны самыхъ восторженныхъ отзывовъ о томъ, какое интересное, оригинальное зрѣлище представляетъ огромная низкая зала какой-нибудь деревенской гостиницы во время исполненія этого красиваго танца. Яркіе цвѣта, въ которые любятъ рядиться испанки, расшитые оригинальные костюмы мужчинъ, своеобразная игра на гитарѣ, пѣвучія мелодіи куплетовъ, красивыя фигуры, оживленныя лица, шумъ кастаньетъ, грація и элегантность движеній нѣсколько смягчающихъ страстность позъ,—все это вмѣстѣ представляетъ живописную и прекрасную картину, которая оставляетъ неизгладимое воспоминаніе у тѣхъ, кто ею хоть разъ любовался.

Хота, національный танецъ Арагоніи, очень древняго происхожденія. Онъ исполняется на всѣхъ народныхъ праздникахъ и до сихъ поръ примѣшивается и къ религіознымъ церемоніямъ. Наканунѣ Рождества танцуютъ передъ порталами соборовъ и церквей хоту, которая называется «Рождество Спасителя». А въ день праздника Нотредамъ дель Пиларъ на всѣхъ улицахъ Сарагоссы танцуютъ хоту и поютъ при этомъ священныя пѣсни въ честь Божіей Матери. Арагонцы не только очень гордятся своимъ національнымъ танцемъ, но восхищеніе имъ переходитъ въ настоящій культъ. Они считаютъ его красивѣе всѣхъ испанскихъ танцевъ, и горе неосторожному, усомнившемуся въ этомъ—истинный арагонецъ никогда не проститъ этой обиды. Почти къ каждой изъ разнообразныхъ пѣсенъ, сопровождающихъ хоту, прибавляется слѣдующій куплетъ: «Говорятъ, что андалузки самыя элегантныя и изящныя, но дѣвушки Арагоніи превосходятъ ихъ по своей граціи. Восхваляютъ качучу и танцы въ Кадиксѣ, но тотъ, кто это дѣлаетъ, навѣрно не видалъ ни разу, какъ танцуютъ хоту».

Въ Наваррѣ и въ Каталоніи танцуютъ также хоту. Въ Валенсіи этотъ танецъ очень похожъ на арагонскій. Разсказываютъ, что жители Валенсіи были съ незапамятныхъ временъ страстными танцорами. Нѣкоторые писатели утверждаютъ, что уже въ XII вѣкѣ въѣздъ архіепископовъ въ Таррагону праздновался плясками. Въ 1762 году при закладкѣ Леридскаго собора была приглашена изъ Валенсіи труппа танцовщиковъ, которая испол-



La Carmencita.
(Съ картины Джона Сарджента въ Люксембургскомъ музеѣ).

нила балетъ на площади, на которой долженъ былъ впослѣдствіи возвышаться этотъ соборъ. Не одни только радостныя событія праздновались пляской хоты. Въ той же Валенсіи ее танцуютъ при погребеніи дѣтей, этотъ танецъ долженъ тогда выражать радость, что ребенокъ вернулся на небо и превратился въ ангела.

Танецъ «El Jaleo» (эль-халео) исполняется однимъ лицомъ, — женщиной, большею частью его танцуютъ испанскія гитаны. Качуча — названіе красиваго испанскаго національнаго танца, но этимъ же именемъ называютъ все нѣжное, хрупкое, граціозное. Этотъ танецъ можетъ исполняться мужчиной или женщиной, начинается онъ съ медленнаго темпа, постепенно ускоряющагося и переходящаго въ очень быстрый и страстный. Главная красота этого танца въ позахъ и жестахъ, верхняя часть туловища, руки и голова играютъ главную роль при его исполненіи, тогда какъ ноги принимаютъ сравнительно небольшое участіе.

Говоря объ испанскихъ танцахъ, нельзя не упомянуть о танцѣ, извѣстномъ также съ давнихъ поръ и въ Южной Франціи и названномъ именемъ фантастическаго животнаго,—это тараска. Уже Сервантесъ упоминаетъ объ этомъ танцѣ, во время котораго носили изображеніе животнаго съ огромной пастью и длинной шеей. Въ 1837 году на одномъ изъ народныхъ праздниковъ въ Испаніи по улицамъ Мадрида прошло шествіе, изображавшее этотъ старинный танецъ; впереди несли изображеніе тараски въ видѣ огромнаго дракона, открывавшаго страшную пасть, въ которой сидѣли люди, заставлявшіе чудовище щелкать зубами.

Современная Испанія, подобно античной Греціи, можетъ считаться классической страной танцевъ; тамъ не только танцуютъ во время религіозныхъ процессій, но танцуютъ вокругъ умершихъ, чтобы почтить ихъ память, танцуютъ, отправляясь на богомолье, танцуютъ на сельскихъ праздникахъ и по дорогамъ, ведущимъ на ярмарки. Тамъ танцуютъ и безъ всякаго повода, ради удовольствія самаго процесса танцевъ. Во дни стачекъ танцы служатъ развлеченіемъ и утѣшеніемъ. Черноволосыя красавицы-гитаны пляшутъ въ предмѣстьяхъ городовъ, на площадяхъ, на проѣзжей дорогѣ, даже на столѣ въ гостиницѣ или кабачкѣ, передъ случайной, совершенно незнакомой, публикой. И всѣ испанскіе танцы оригинальны, выразительны, разнообразны и прелестны, а танцующіе, въ особенности женщины, почти всегда отличаются граціозностью и живостью, страстью и необычайной гибкостью. Ни въ одной европейской странѣ нельзя найти такихъ живыхъ, можно даже сказать, яркихъ танцевъ, какъ въ Испаніи, и такихъ блестящихъ исполнителей.

Современная Греція сохранила въ искусствѣ танцевъ нѣкоторыя традиціи древняго міра; тамъ продолжаютъ танцовать античные круговые или хороводные танцы, точно такъ же, какъ и древнія воинственныя пляски. Тамъ можно видѣть и въ наши дни молодыхъ греческихъ дѣвушекъ, танцующихъ танецъ «кандіотъ», о которомъ упоминаетъ Гомеръ. Участвующія, одѣтыя въ легкія, развѣвающіяся одежды, держась за руки, изображаютъ въ своемъ хороводѣ весь эпизодъ Аріадны и Тезея. Танецъ «арнаутъ» напоминаетъ воинственныя пляски древнихъ греческихъ воиновъ передъ битвой. Почти всѣ современные греческіе танцы ведутся ими, употребляя современное выраженіе, дирижируются однимъ передовымъ танцоромъ, подобно тому, какъ въ классической Греціи во главѣ танцующихъ шелъ хороначальникъ или хорагъ. Воинственныя пляски существовали у всѣхъ народовъ; даже на старинныхъ японскихъ рисункахъ встрѣчаются изображенія вооруженныхъ воиновъ, исполняющихъ дикій и воинственный танецъ. Много вѣковъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ въ Греціи перестали исполнять религіозные танцы, и только, въ нѣкоторыхъ далекихъ мѣстностяхъ, затерянныхъ среди горъ, полудикія пастушескія племена продолжаютъ примѣшивать танцы къ религіознымъ обрядамъ. Точно также въ нѣкоторыхъ деревняхъ женщины и

молодыя дѣвушки продолжаютъ праздновать возвращеніе весны и перваго мая водятъ на зеленыхъ лужайкахъ веселые хороводы.

Въ Италіи первое мѣсто среди танцевъ занимаетъ живая народная пляска тарантелла. Въ былое время существовало повѣрье, что человѣкъ, укушенный ядовитымъ тарантуломъ, могъ излѣчиться только, танцуя тарантеллу до полнаго изнеможенія. Италіанскіе гондольеры и рыбаки очень любятъ этотъ танецъ, тогда какъ поселяне, огородники и сборщики винограда предпочитаютъ ему салтареллу. Этимъ танцемъ начинаются и заканчиваются всѣ сельскіе праздники; исполняющіе его аккомпанируютъ сами себѣ, мужчины на гитарѣ, а женщины на тамбуринахъ. Грубые пастухи Калабріи
имѣютъ свой осо бенный дикій и
бурный танецъ, подъ страннымъ
названіемъ: «ов ца». Элегантныя
обитательницы Милана и, вооб
ще, жители верх ней Италіи танцу-
ютъ граціозный и простой танецъ
«монферини». Та кимъ образомъ,
характеръ тан цевъ хотя и измѣ-
няется, сообраз но съ мѣстностя-
ми, но въ нихъ вездѣ и всегда
отражается ха рактеръ страны
и ея обитателей. Одна Ан-
глія является въ этомъ отношеніи
исключеніемъ: тамъ танцы пред-
ставляютъ стран ный контрастъ
съ національны ми привычками
и характеромъ, они всѣ живые,
шумные и быст рые. Но если
англійскіе танцы являются такой
противоположно стью характера
націи, зато они даютъ вѣрное по-
нятіе объ ихъ нравахъ. Ничего
неизвѣстно о про исхожденіи ан-
глійскаго націо нальнаго танца
«джигъ». Въ од номъ изъ сочи-
неній о танцахъ упоминается о
томъ, что въ 1710 году была напи-
сана музыка и хо реографическія
па этого танца, но какъ музыка,
такъ и танецъ того времени не
только не похо дятъ, но даже
не напоминаютъ всѣмъ знакомую
современную гру бую и странную
пляску англій скихъ матросовъ.
«Джигъ», въ бук вальномъ смыслѣ



Турецкая танцовщица.

(Съ картины Бертье).

слова, народный танецъ и исполняется только въ трактирахъ, тавернахъ и на площадяхъ. Онъ состоитъ изъ своеобразныхъ движеній и некрасивыхъ па, выплясываемыхъ однимъ танцоромъ, который, держа въ правой рукѣ палку, быстро подвигается на однихъ пяткахъ, вывертывая, при этомъ, наружу носки. Шотландцы до сихъ поръ въ извѣстные праздники исполняютъ дикую пляску, впрочемъ, очень гармонирующую съ суровой и дикой горной природой этой страны. Этотъ танецъ заключается въ слѣдующемъ: участвующіе, вытянувъ руки, принимаются плясать, возбуждая себя собственными криками, и подъ звуки рѣзкой, непріятной музыки прыгаютъ между положенными крестъ на крестъ длинными оточенными мечами.

Покинемъ Европу и перенесемся на берегъ священнаго Ганга, въ водахъ котораго, точно въ волшебномъ зеркалѣ, отражаются величественны храмы подъ сѣнью гигантскихъ пальмъ и музъ. Тамъ стоитъ Бенаресъ, священный городъ, съ безчисленными храмами, куда набожные богомольцы, жрецы и факиры приходятъ умирать, доведя себя до экстаза, въ надеждѣ, что ихъ души послѣ цѣлаго ряда послѣдовательныхъ перерожденій достигнутъ, наконецъ, священнаго жилища Брамы. Въ преддверіяхъ этихъ храмовъ ползаютъ и извиваются ядовитыя змѣи, посвященныя грознымъ божествамъ, а въ глубинѣ храмовъ, въ ихъ мрачныхъ стѣнахъ, живутъ молодыя прекрасныя дѣвушки, которыя обязаны исполнять священныя пляски передъ изображеніемъ боговъ. Онѣ называются «девадасси» или баядерки. Слово девадасси значитъ: рабыня боговъ (deva — Богъ, dassi — рабъ). Что же касается до названія баядерка, то оно португальскаго происхожденія и не упо-



Тарантелла въ Неаполѣ.

(Съ фотографіи).

треблялется народами Индіи, а только въ ходу среди европейцевъ. «Каждый индусъ»,—разсказываетъ одинъ изслѣдователь Индіи,—«кѣмъ и чѣмъ бы онъ ни былъ, можетъ посвятить свою дочь или даже всѣхъ своихъ дочерей служенію богамъ. Но законъ непремѣнно требуетъ, чтобы члены касты ткачей посвящали богамъ свою пятую дочь или же младшую, если у нихъ меньше пяти дочерей. Принятыя въ храмъ въ возрастѣ девяти или десяти лѣтъ, девадасси всегда носятъ на шеѣ, какъ отличительный знакъ, драгоцѣнное украшеніе «тали», въ которое продѣтъ шнурокъ, сплетенный изъ ста восьми нитокъ, въ честь ста восьми лицъ бога Рудна. Этотъ шнурокъ окрашенъ шафраномъ въ честь Лакши, богини радости. Три раза въ день, въ извѣстные часы, девадасси танцуютъ въ храмахъ. Ихъ большіе черные глаза, окруженные длинными рѣсницами, всегда влажные и томные, и смуглый, точно золотистый, цвѣтъ лица и тѣла придаетъ имъ особенную прелесть; онѣ

очень гибки и стройны, и танцы ихъ отличаются граціей и изяществомъ». Древніе греки обоготворили любовь, а баядерки, являющіяся какъ бы живымъ воплощеніемъ древняго міра, кажутся настоящими жрицами этого божества. И безъ нихъ не обходится ни одинъ праздникъ, ни одно торжество. Когда какой-нибудь восточный властелинъ желаетъ особенно почтить своего гостя, онъ показываетъ ему пляски баядерокъ, которыя танцуютъ подъ звуки мѣдныхъ и стальныхъ дисковъ, гобоя, флейты и барабана. Уродливость старыхъ музыкантовъ, обыкновенно аккомпанирующихъ имъ, еще больше оттѣняетъ красоту танцовщицъ. Самъ танецъ баядерокъ имѣетъ отдаленное сходство съ испанскимъ фанданго. Одинъ извѣстный путешественникъ по Индіи, Луи Русселе, описывая праздникъ при дворѣ какого-то индѣйскаго раджи, говоритъ слѣдующее о танцахъ баядерокъ: «Я сѣлъ на указанное



Мавританскій танецъ.

(Съ фотографіи).

мнѣ мѣсто на мягкомъ диванѣ. Ко мнѣ сейчасъ же подошли слуги, предлагая прохладительные шербеты, и обрызгали меня розовой водой изъ красивыхъ металлическихъ кувшиновъ. Въ нѣсколькихъ шагахъ отъ меня баядерки съ прекрасными черными глазами, покрытыя богатыми тканями и драгоцѣнными украшеніями, сидѣли на корточкахъ около музыкантовъ, ожидая сигнала, чтобы начать танцовать. Какъ только онъ раздался, танцовщицы встали, развернули длинные шарфы, оправили короткія юбки и зазвенѣли бубенчиками, украшавшими въ видѣ браслетовъ ихъ ноги. Послѣ вступительнаго хора, которому вторили флейта и оглушительные звуки тамъ-тама, онѣ образовали полукругъ, и одна изъ нихъ начала медленно приближаться къ зрителямъ. Поднявъ руки и граціозно закругливъ ихъ надъ головой, она начала кружиться, легкія ткани зашелестили, бубенчики на ногахъ громче

зазвенѣли, шумная музыка перешла теперь въ пѣвучую и мягкую мелодію, она, казалось, усыпляла баядерку, глаза которой полузакрылись, а движенія становились все медленнѣе и лѣнивѣе. Баядерки чередовались одна за другой, одна изображала укротительницу змѣй, другая быстро и страстно кружилась подобно вихрю, третья медленно выступала, кокетливо изгибаясь всѣмъ туловищемъ. Онѣ закончили свои танцы оживленной круговой пляской, сопровождаемой пѣніемъ. Въ ихъ танцахъ не было ничего грубаго и безнравственнаго, впрочемъ, ихъ пляски и нельзя назвать танцами въ буквальномъ смыслѣ этого слова, это скорѣе только живописныя позы и красивыя, граціозныя движенія. Онѣ держали себя очень сдержанно, съ легкимъ оттѣнкомъ кокетства и были одѣты корректнѣе, чѣмъ обыкновенныя индусскія женщины. Есть и другой родъ плясокъ баядерокъ, но иностранцамъ рѣдко удается ихъ видѣть. Онѣ слегка напоминаютъ наши оперные балеты, въ нихъ только больше страсти и увлеченія».

Одно изъ болѣе современныхъ и интересныхъ описаній танцевъ индусскихъ баядерокъ встрѣчается въ запискахъ путешественника Эмиля Гьюмэ. Вотъ что̀ онъ пишетъ: «Музыка началась, жалобная, грустная, протяжная мелодія, затѣмъ появились три баядерки, онѣ должны танцовать по очереди одна за другой. У первой правильныя черты лица и большіе выразительные глаза. Ея пляска скорѣе пантомима, чѣмъ танцы. Она медленно приближается къ зрителю, выражая съ трудомъ сдерживаемую страсть, и затѣмъ быстро отступаетъ, точно оскорбленная или испуганная едва не вырвавшимся у ней признаніемъ. Ея движенія повинуются ритму музыки, жесты и позы подчеркиваютъ и оттѣняютъ съ большимъ изяществомъ разнообразныя чувства и ощущенія. Повидимому, она стремится передать выраженіемъ лица, позами, всей своей фигурой симпатію, ужасъ, радость, гнѣвъ, увлеченіе, стыдъ, беззавѣтность, очарованіе и смиреніе—самую сильную страсть и самое горькое раскаяніе! Какъ далеки отъ подобныхъ трогательныхъ поэтическихъ чувствъ альмэи Каира и Алжира, и какъ холодны, грубы и безнравственны ихъ танцы въ сравненіи съ этой страстной и нѣжной браминской эпопеей, разсказываемой жестами, позами и взглядами! Костюмъ этой баядерки красный съ золотомъ, черная коротенькая курточка сверкаетъ золотыми блестками, прическа совсѣмъ простая: гладко зачесанные волосы, украшенные нѣсколькими цвѣтками. Въ тонкихъ и подвижныхъ ноздряхъ красиваго носа продѣты золотыя украшенія, многочисленные браслеты звенятъ при каждомъ движеніи, на каждомъ пальцѣ ногъ надѣты огромныя кольца. У слѣдующей баядерки холодное и гордое выраженіе лица, но она красивѣе первой. Ея роскошные волосы увѣнчаны, точно діадемой, вѣнкомъ сильно пахучихъ цвѣтовъ. Она кажется покрытой съ ногъ до головы золотыми обручами, кольцами и другими драгоцѣнными украшеніями,—точно передъ вашими глазами настоящее изваяніе божества, перенесенное сюда изъ какого-нибудь храма. Невольно спрашиваешь себя: какъ можетъ она не только танцовать, но даже стоять подъ этой давящей тяжестью золота и драгоцѣнныхъ камней. Ея пляска менѣе выразительна, чѣмъ первой, но болѣе изящна и благородна. Что̀ касается до сюжета пантомимы, то это почти всегда однѣ и тѣ же темы, заимствованныя изъ какой-нибудь миѳологической поэмы».

То, что̀ Эмиль Гьюмэ говоритъ объ альмэяхъ, совершенно вѣрно. Танцы египетскихъ, тунисскихъ и алжирскихъ альмэй сильно отличаются отъ плясокъ индусскихъ баядерокъ, въ нихъ нѣтъ той поэтичности и граціи, и они менѣе скромны, чтобы не сказать больше. Въ Египтѣ альмэи одѣты въ длинныя съ крупными рисунками шелковыя одежды, придерживаемыя только поясомъ; ихъ густые черные волосы всегда распущены, грудь едва прикрыта легкимъ прозрачнымъ газомъ. Подъ аккомпаниментъ рѣзкой, почти непріятной, музыки, главнымъ образомъ тамбурина и мѣдныхъ тарелокъ, онѣ ло-

маются и кривляются самымъ неприличнымъ и не эстетичнымъ образомъ. Въ Тунисѣ альмэи встрѣчаются всюду въ кофейняхъ, въ ресторанахъ, даже на частныхъ и семейныхъ праздникахъ. Алжирскія альмэи или улед-найэль, разодѣтыя, какъ идолы, покрытыя съ головы до ногъ драгоцѣнными укра-



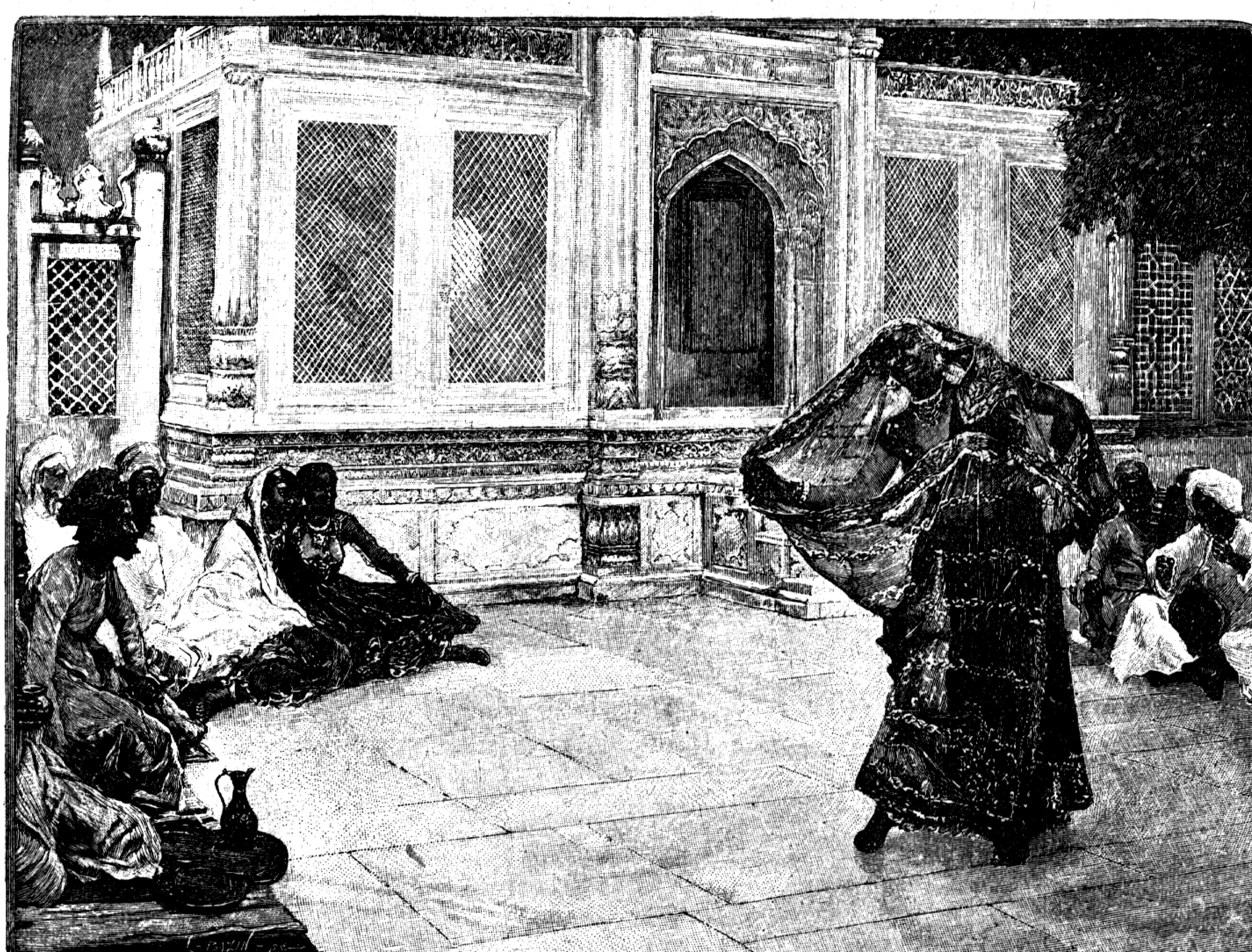
Баядерка.

[Съ картины Ко (Côt)].

шеніями, исполняютъ только исключительно пляску живота. Ихъ тамъ такъ много, что путешественникъ, сидя за чашкой кофе, можетъ доставить себѣ удовольствіе полюбоваться этимъ болѣе чѣмъ противнымъ (для европейца) зрѣлищемъ за одинъ су.

На востокѣ еврейскія свадьбы всегда сопровождаются танцами. Послѣ обряда въ синагогѣ всѣ приглашенные собираются въ жилище, предназначенное для молодыхъ. Является оркестръ, состоящій изъ флейты, скрипки, мандолины съ длинной ручкой и цимбалъ; зрители образуютъ кругъ, посреди котораго появляется дѣвочка. Подъ звуки монотоннаго аккомпанимента оркестра и пѣнія, она начинаетъ медленно танцовать и принимать всевозможныя позы, представляющія сильный контрастъ съ ея внѣшней скромностью.

Въ Центральной Африкѣ у дикихъ народовъ танецъ является почти всегда настоящимъ обрядомъ, и почти вездѣ религіозныя и погребальныя церемоніи, военные совѣты, побѣдные праздники начинаются и завершаются танцами. Въ Америкѣ патагонцы справляютъ ежегодно съ большими церемоніями и очень торжественно праздникъ въ честь бога Добра. Приготовляясь



Индусская баядерка.

(Съ картины Вика).

къ этимъ церемоніямъ, они обильно мажутъ себѣ волосы жиромъ, съ особенной тщательностью раскрашиваютъ себѣ лицо и облачаются въ самые причудливые костюмы, затѣмъ мужчины выстраиваются въ рядъ и повертываются лицами къ востоку, а всѣ женщины становятся позади ихъ. Пляска начинается монотоннымъ и медленнымъ покачиваніемъ направо и налѣво, при чемъ женщины громко ударяютъ палками по деревяннымъ барабанамъ, покрытымъ рысьими шкурами. Затѣмъ мужчины принимаются выдѣлывать всевозможные прыжки и пируэты и при этомъ дуютъ изо всѣхъ силъ въ длинныя тростниковыя дудки. Но вотъ по сигналу жреца раздаются воинственные крики, и всѣ мужчины вскакиваютъ на лошадей и исполняютъ верхами самые замысловатые, самые невѣроятные фокусы, напоминающіе русскую джигитовку. Интересны религіозныя пляски манданъ, одного индѣйскаго пле-

мени. Одна изъ нихъ называется «священной пляской бизоновъ», и всѣ участвующіе подготовляются къ ней постомъ, молитвой и жертвоприношеніями. Въ назначенный для этой церемоніи день восемь самыхъ почтенныхъ манданъ надѣваютъ на себя шкуры бизоновъ съ головами и рогами, расписываютъ руки и ноги красными, бѣлыми и черными полосами, и принимаются подражать походкѣ и всѣмъ движеніямъ бизоновъ, а остальные участвующіе, одѣтые въ шкуры бобровъ, змѣй и украшенные перьями и головами коршуновъ, прыгаютъ и кружатся вокругъ нихъ. Жители Филиппинскихъ острововъ исполняютъ послѣ брачнаго обряда слѣдующую воинственную пляску: мужчины образуютъ кругъ, каждый танцующій кладетъ лѣвую руку на бедро своего сосѣда, а въ правой держитъ лукъ и стрѣлы и грозно потрясаетъ ими. Они всѣ медленно кружатся, притопывая лѣвой пяткой;



Японскій танецъ.
(Съ эстампа Харунобу).

три женщины стоятъ въ центрѣ круга и выкрикиваютъ во весь голосъ какой-то дикій мотивъ, какъ бы составленный изъ самыхъ пронзительныхъ и рѣзкихъ нотъ. Юноша, вся одежда котораго состоитъ изъ подвязокъ, выкроенныхъ изъ кабаньей шкуры, бѣгаетъ внутри круга, прыгаетъ вокругъ женщинъ, кружится и извивается во всѣ стороны: онъ изображаетъ злого духа, стремящагося нарушить святость брачнаго обряда. Въ Перу въ обычаѣ погребальныя пляски. У индѣйскаго племени, обитающаго въ этой странѣ, подобное же представленіе о раѣ, какое было у древнихъ германцевъ: всѣ умершіе воины переселяются на небо и проводятъ тамъ дни въ битвахъ и воинственныхъ играхъ. Только у индѣйцевъ дѣвы Одина, подающія медъ германскимъ героямъ, замѣнены либо-мукаи (придворные), которые предлагаютъ индѣйскимъ воинамъ «горы» всякой пищи и «рѣки» напитковъ. Какъ только такой воинъ умираетъ, женщины его племени разрисовываютъ его

трупъ самыми яркими красками, влагаютъ ему въ правую руку лукъ и стрѣлы, и завертываютъ его въ длинный плащъ. Совершивъ эту процедуру, онѣ затягиваютъ заунывную погребальную пѣснь и исполняютъ вокругъ мертваго странную, дикую пляску. У одного изъ народовъ, живущихъ въ центральной Африкѣ, погребальныя церемоніи иногда продолжаются цѣлыя недѣли. Вотъ что̀ разсказываетъ о нихъ путешественникъ Бекеръ: «Однажды я услыхалъ оглушительный барабанный бой и рѣзкіе звуки трубъ; огромныя толпы людей двигались по улицѣ. Заинтересованный этимъ зрѣлищемъ, я присоединился къ нимъ и сейчасъ же понялъ, что присутствую при погребальныхъ пляскахъ. Всѣ участвующіе были въ оригинальныхъ и причудливыхъ костюмахъ, двѣнадцать большихъ страусовыхъ перьевъ украшали шлемъ каждаго изъ нихъ, шкуры леопардовъ, бѣлыхъ и черныхъ обезьянъ висѣли у нихъ на плечахъ; они всѣ были опоясаны широкими кожанными кушаками, украшенными желѣзными колокольчиками, которые звенѣли при каждомъ движеніи. На шеѣ у каждаго висѣлъ рогъ антилопы, и черезъ извѣстные промежутки времени всѣ принимались дуть въ эти рога, подражая крикамъ филиновъ и дикихъ ословъ. Всѣ мужчины выплясывали какой-то адскій галопъ, потрясая огромными копьями и палицами, а женщины, медленно выступая и кружась, испускали душу раздирающіе крики. Еще дальше шла цѣлая вереница дѣтей и молодыхъ дѣвушекъ съ вымазанными жиромъ и охрой лицами, увѣшанныя бусами и разными погремушками; онѣ всѣ дико ревѣли и выбивали тактъ ногами, украшенными желѣзными обручами. А какая-то старуха съ развѣвающимися сѣдыми волосами носилась среди танцующихъ и посыпала золой ихъ головы. Это былъ какой-то адскій шумъ отъ вѣчнаго сна».



Танцовальный вечеръ въ Парижѣ.
(Съ картины Бриджмэна).

X.

Общественные танцы второй имперіи.— Общественные балы.— Возобновленіе старинныхъ танцевъ во Франціи и въ другихъ странахъ.

Въ теченіе многихъ лѣтъ на всѣхъ общественныхъ и частныхъ балахъ танцовали почти исключительно только кадрили и вальсы; уже въ концѣ XVIII вѣка танцовали кадриль, но въ то время этотъ танецъ назывался контрадансъ. Этихъ контрадансовъ было очень много, такъ какъ каждый танцмейстеръ считалъ своимъ долгомъ создать хоть одинъ новый. Малѣйшій поводъ служилъ предлогомъ для подобнаго рода композиціи, которая награждалась приличнымъ случаю именемъ. Но затѣмъ творческая сила, повидимому, покинула всѣхъ балетмейстеровъ, и лишь всего одинъ разъ еще проявилась она въ 1859 году, когда парижское академическое общество профессоровъ танцевъ (просуществовавшее не долго) создало знаменитую императорскую кадриль. Впрочемъ, въ наши дни кадриль постепенно выходитъ изъ моды, да и вообще теперь въ обществѣ все меньше и меньше танцуютъ, а публичные балы утратили всякій интересъ для публики. Исчезло веселіе и оживленіе, царствовавшія на нихъ въ прежніе годы; веселія нѣтъ даже и на пресловутыхъ балахъ - маскарадахъ въ Оперѣ. Братья Гонкуръ уже лѣтъ тридцать тому назадъ произнесли отходную этимъ когда-то блестящимъ баламъ, сказавъ танцорамъ: «Да, чортъ возьми, дѣлайте же хоть видъ, что вы веселитесь». Вмѣстѣ съ веселіемъ маскарадныхъ баловъ исчезли и

фальшивые носы, бывшіе когда-то въ большой модѣ на этихъ же балахъ. Подъ конецъ царствованія Луи Филиппа во Франціи ежегодно фабриковалось два милліона подобныхъ носовъ, изъ нихъ двѣсти пятьдесятъ тысячъ продавались въ одномъ Парижѣ, остальные уходили въ провинцію и за границу. Въ наши дни поэты, писатели и рисовальщики почти перестали посѣщать, а главное вдохновляться балами Оперы, — Гаварни, повидимому, не оставилъ наслѣдниковъ. Во время второй имперіи эти маскарадные балы еще сильно посѣщались; правда, люди, принадлежавшіе къ хорошему



Ля-паваннъ.
(Съ картины Гарридо).

обществу, перестали являться туда въ костюмахъ польскихъ уланов̆ъ, какъ то̀ было принято въ царствованіе Луи Филиппа, а пріѣзжали въ безукоризненныхъ и корректныхъ фракахъ. Но туда все еще являлись маскированные въ самыхъ живописныхъ и причудливыхъ костюмахъ и исполняли танцы, не уступавшіе по свободѣ движеній и необычайности позъ танцамъ знаменитаго бала — Мабиль. Изъ этихъ маскированныхъ танцоровъ выдѣлялся нѣкій Клодошъ, онъ и еще три товарища образовали знаменитую кадриль Клодошъ, при чемъ двое изъ нихъ исполняли роли дамъ и переодѣвались въ соотвѣтственные костюмы. Разсказы-

ваютъ, что всѣ четыре танцора были въ своей частной жизни факельщиками при похоронныхъ процессіяхъ. Наполеонъ III пожелалъ увидѣть этого знаменитаго Клодоша, о которомъ кричалъ весь Парижъ, и отправился, сохраняя строжайшее инкогнито, на балъ въ Оперу. Предупрежденный Клодошъ высказалъ въ полномъ блескѣ свой необычайный хореографическій талантъ, за что и получилъ лично отъ императора четыреста франковъ. Онъ впослѣдствіи открылъ маленькій трактирчикъ подъ вывѣской «Au vieux Clodoche», но, повидимому, это имя утратило значеніе для неблагодарныхъ



Менуэтъ.
(Съ картины Гарридо).

парижанъ, потому что ему пришлось опять приняться за свое прежнее ремесло столяра и на старости лѣтъ работать. За два года до франко-прусской войны какой-то духъ веселія и страсти къ удовольствіямъ и развлеченіямъ овладѣлъ высшимъ обществомъ второй имперіи; балы чередовались съ танцовальными вечерами, раутами и маскарадами. Костюмированные балы вошли въ большую моду, и нѣкоторые изъ нихъ отличались необыкновенной роскошью и оригинальностью. Во дворцѣ одной герцогини былъ устроенъ костюмированный балъ «Свадебное шествіе въ деревнѣ», и всѣ приглашенные должны были непремѣнно явиться въ національныхъ костюмахъ раз-

ныхъ французскихъ провинцій. Графиня Монморанси, въ ту же зиму, дала костюмированный балъ, на который допускались только одѣтые въ костюмахъ кондитеровъ, посыльныхъ, ночныхъ сторожей и даже пресловутыхъ «orts



Фарандола.
(Съ картины Гарридо).

de la Halle» (нѣчто въ родѣ нашихъ крючниковъ). Въ началѣ 1870 года закрылся старинный кабачекъ, въ которомъ каждую недѣлю давался балъ для тряпичниковъ, онъ носилъ многообѣщающее названіе: «L'assomoir du Temple», и въ этомъ-то помѣщеніи, въ которомъ когда-то царили веселіе и радость,

засѣдалъ въ концѣ 1870 года центральный комитетъ національной гвардіи, и тамъ же былъ изданъ первый декретъ парижской коммуны, а затѣмъ тамъ же обсуждались и рѣшались всѣ ужасныя и жестокія постановленія коммуны.

Главнымъ дирижеромъ оркестра на придворныхъ балахъ въ теченіе тридцати лѣтъ былъ знаменитый Штраусъ, первая полька котораго называлась полька-Евгенія и была посвящена мадемуазель де-Монтихо. Прежде въ Парижѣ бальнымъ сезономъ считалось время между Рождествомъ и



Дѣтскій балъ.
(Съ акварели Буте де-Монвеля).

Карнаваломъ, въ наши дни бальный сезонъ продолжается отъ Карнавала до первыхъ скачекъ въ Лонгшанѣ. За послѣдніе годы въ Парижѣ опять вошли въ моду костюмированные балы, отличающіеся большимъ вкусомъ и умѣньемъ выбирать и придумывать костюмы. Знаменитые балы княгини де Саганъ еще до сихъ поръ не позабыты парижскимъ обществомъ. Первый изъ нихъ назывался баломъ «звѣрей и птицъ», а второй «баломъ Лафонтэна». На этомъ балу были представлены въ лицахъ нѣкоторыя басни этого писателя, и была исполнена интересная кадриль пчелъ и трутней. За этими балами послѣдовалъ «балъ ласточекъ», при чемъ огромная

бальная зала была превращена въ настоящій садъ, по дорожкамъ и лужайкамъ котораго прогуливались блестящія колибри, скромные соловьи, крикливые воробьи, прелестныя ласточки и другія птицы. Затѣмъ однимъ благотворительнымъ обществомъ былъ устроенъ костюмированный балъ, на которомъ фигурировали всѣ военныя формы, начиная отъ среднихъ вѣковъ и кончая второй половиной XIX вѣка. Въ другихъ странахъ такіе костюмированные, или, какъ ихъ принято называть, характерные балы продолжаютъ пользоваться все тѣмъ же успѣхомъ. Въ Вѣнѣ до сихъ поръ устраиваютъ ежегодно подобные балы, однимъ изъ самыхъ удачныхъ и живописныхъ можно считать «балъ нищихъ бродягъ». Ради курьёза слѣдуетъ упомянуть объ одномъ балѣ, данномъ мормонами:—передъ началомъ танцевъ появился мормонъ, достопочтенный братъ Браунъ, и въ торжественной



Современный котильонъ.
(Съ картины Танре).

молитвѣ попросилъ Бога «ниспослать благословеніе» на хореографическія упражненія всѣхъ братьевъ и сестеръ, затѣмъ балъ начался. Танцовали по преимуществу менуэты, кадрили и котильоны. Ровно въ полночь опять явился братъ Браунъ, и балъ былъ завершенъ всеобщей молитвой.

Какъ было уже сказано, за послѣдніе годы кадрили все рѣже и рѣже появляются на программахъ общественныхъ баловъ, зато многіе торжественные придворные танцы прошлыхъ вѣковъ начинаютъ входить въ моду. Менуэтъ и ля-паваннъ появились прежде всего. Во дворцѣ въ Фонтенебло былъ устроенъ какимъ-то благотворительнымъ обществомъ костюмированный балъ XVI вѣка, на немъ были возобновлены всѣ танцы той эпохи. Затѣмъ принялись танцовать разные гавоты подъ аккомпаниментъ музыки Глюка, Гретри и другихъ старыхъ композиторовъ. На многихъ балахъ попробовали танцовать средневѣковые танцы: бранль, сарабанду, гальярдъ и пасспье, а для

молодыхъ дѣвушекъ возобновили, какъ бы взамѣнъ нѣсколько надоѣвшихъ «cals blancs», хороводныя пляски XII вѣка съ аккомпаниментомъ пѣнія и музыки. Это же стремленіе ввести прежніе танцы встрѣчается и въ другихъ странахъ. Въ Германіи на придворныхъ балахъ исполняютъ старинный факельтанцъ и танцуютъ много менуэтовъ, гавотовъ и лансье. Въ Америкѣ, которую кто-то весьма мѣтко назвалъ родиной эксцентричности, придумали устройство спеціальныхъ dancing-car (вагоновъ для танцевъ). Во время длиннаго переѣзда изъ Нью-Іорка въ Санъ-Франциско пассажиры могутъ развлекаться исполненіемъ всевозможныхъ танцевъ.



Менуэтъ.
(Съ литографіи Гаварни).



Балетъ въ парижской Оперѣ. Арабески.
(Рисунокъ Ренуара).

XI.

Сценическіе танцы.—Современные балеты.—Классы танцевъ парижской національной Академіи музыки.—Танецъ серпантинъ.



Балетъ въ парижской Оперѣ.
Арабески. (Рис. Поля Ренуара).

Балеты или театральные танцы существуютъ почти столько же вѣковъ, какъ и само искусство танцевъ. Но то, что̀ въ наши дни называется балетами-пантомимами, т. е. наши современные театральные танцы, совсѣмъ не похоже на мимическія пляски классической эпохи. Во Франціи въ Средніе вѣка балеты назывались маскарадами, и только съ конца XVI вѣка начинаются первыя попытки такого рода постановокъ, которыя нѣсколько напоминаютъ наши современныя, т. е. продолжая заимствовать сюжеты изъ миѳологіи, балетмейстеры начинаютъ прибѣгать къ помощи машинъ, и пораженные зрители видятъ, какъ боги сходятъ съ небесъ, слышатъ шумъ бури, любуются волнующимся моремъ и т. д. Музыка уже старается слѣдить за дѣйствіемъ и выражать звуками то, что̀ на сценѣ выражается танцами, но пѣніе и поэзія занимаютъ еще слишкомъ много мѣста въ этихъ



За кулисами.
(Съ картины Каррье Беллёза).





Балетъ въ парижской Оперѣ. Арабески. Балетъ въ парижской Оперѣ. Поклонъ.
(Рис. Поля Ренуара).

балетахъ. И только въ эпоху Россини, Мейербера, Обера и другихъ композиторовъ балеты приняли ту форму, которую они сохранили до нашихъ дней. Роскошь постановокъ и искусство машинистовъ все возростаютъ; такъ, напримѣръ, въ 1835 году въ балетѣ «Островъ пиратовъ» на сценѣ въ первый разъ появился корабль среди бурнаго моря, теперь же мы видимъ, какъ корабли плаваютъ и разбиваются о скалы, сгораютъ посреди моря, видимъ, какъ несутся поѣзда, даже крушеніе этихъ поѣздовъ и т. д. Въ 1841 году появилась одна изъ самыхъ блестящихъ балетныхъ звѣздъ— Карлотта Гризи въ прелестномъ балетѣ «Жизель», либретто котораго было написано Теофилемъ Готье, а музыка Адольфомъ Адамъ. Въ 1845 году въ Парижѣ явилась, изъ Вѣны, цѣлая балетная труппа, состоящая изъ тридцати пяти танцовщицъ, старшая изъ нихъ была двѣнадцати лѣтъ,



Классъ танцевъ въ парижской Оперѣ.

(Съ картины Лоранъ Деруссо).

а младшая—пяти. Вся труппа отличалась замѣчательнымъ ансамблемъ, большой скромностью въ танцахъ и движеніяхъ, и была прекрасно дисциплинирована. Маленькія танцовщицы имѣли громадный успѣхъ, весь дворъ заинтересовался ими. Въ это время на придворной сценѣ въ Тюльери долженъ былъ идти новый балетъ «Нѣмая изъ Портичи». Было рѣшено пригласить участвовать въ этомъ представленіи и маленькихъ балеринъ, но всѣ онѣ, также какъ и ихъ директриса, были еврейки, и министръ внутреннихъ дѣлъ Дюшатель возсталъ противъ ихъ участія въ придворномъ балетѣ по слѣдующей причинѣ, не имѣющей, повидимому, ничего общаго съ танцами:—дѣвочки, объявилъ онъ, не были еще у причастія.— Какъ ни старались ему доказать, что иначе и не могло быть, такъ какъ онѣ еврейки, министръ упорно настоялъ на своемъ. Маленькіе вѣнки такъ и не появились на придворной сценѣ и должны были даже покинуть Парижъ.

Въ сороковыхъ годахъ первымъ балетмейстеромъ парижскихъ театровъ былъ Сенъ-Леонъ, мужъ знаменитой въ то время танцовщицы Серито; онъ написалъ очень много балетовъ, и всѣ они отличаются красивыми и оригинальными танцами. Большимъ успѣхомъ пользовался въ послѣдніе годы второй имперіи балетъ «Корсаръ», музыка Адольфа Адамъ, (этотъ балетъ дается изрѣдка и теперь), онъ не только нравился по музыкѣ и танцамъ, но и по замѣчательно эффектной постановкѣ. Въ этомъ балетѣ кромѣ того отличалась еще одна знаменитость хореографическаго міра Леони Богранъ. Въ 1861 году появляется въ первый разъ имя Лео Делиба, какъ автора музыки балета «Источникъ». Въ немъ дебютировала знаменитая италіанская танцовщица Сальвіони, о которой одинъ театральный критикъ отозвался слѣдующимъ образомъ:—«она сильна и смѣла, какъ амазонка; и своими страстными позами и движеніями напоминаетъ сильную и страстную манеру рисунка флорентинскихъ живописцевъ».



Г-жа Розита Мори—французская балерина. (Съ фотографіи).



Г-жа Субра—французская балерина. (Съ фотографіи).

Балетъ «Коппелія», музыка Лео Делиба, былъ послѣднимъ балетомъ, поставленнымъ передъ началомъ франко-прусской войны. По странной случайности, послѣ почти трехлѣтняго перерыва балетныя представленія открылись балетомъ «Гретна-Гринъ», музыка котораго опять-таки была написана этимъ талантливымъ композиторомъ. Увлеченіе японскимъ искусствомъ и вообще Японіей отразилось на балахъ и даже на балетѣ. Еще въ царствованіе Наполеона III герцогомъ Морни былъ данъ великолѣпный костюмированный балъ «Вечеръ въ Іеддо», а въ 1879 году два талантливыхъ либреттиста сочинили японскій балетъ «Іеддо» и поручили написать къ нему музыку Оливье Метра. Въ этомъ балетѣ появилась знаменитая танцовщица Розита Мори и сразу завоевала симпатію всѣхъ парижскихъ балетомановъ. Открытіе театра Эденъ италіанцемъ Манцоти и его своеобразная постановка роскошныхъ балетовъ внесли много новаго въ хореографическое искусство. Постановка балета «Эксцельсіоръ» была настоящимъ событіемъ для парижанъ, и мож-

но смѣло утверждать, что весь Парижъ перебывалъ на представленіяхъ этого балета въ особенности послѣ того, какъ въ немъ стала участвовать Цукки, поразившая всѣхъ новостью, живостью и блескомъ своей мимики и своихъ танцевъ. Постепенно и остальныя парижскія сцены приняли нововведеніе Манцоти, хотя, повидимому, никто и ничто такъ не упорствуетъ въ сохраненіи рутины и устарѣлыхъ традицій, какъ именно балетная сцена и ея представители.

Выше упоминалось, какую борьбу пришлось выдержать балетмейстеру Новеджу, пожелавшему обновить балетные костюмы и уничтожить обычай танцовать въ маскахъ, а слѣдующее маленькое происшествіе доказы-



Солистка.

(Съ картины Бертье).

ваетъ, что и въ наши дни какія бы то ни было нововведенія не легко прививаются въ балетномъ мірѣ. Когда на первой репетиціи новаго балета «Ла Корриганъ» (сюжетъ заимствованъ изъ бретонскихъ легендъ) кордебалетнымъ танцовщицамъ, одѣтымъ въ національный костюмъ Бретани, роздали и національный головной уборъ (родъ чепца), онѣ наотрѣзъ отказались его надѣть; нѣкоторыя изъ нихъ расплакались, а другія съ негодованіемъ объявили, что не желаютъ походить на нянекъ. (Въ Парижѣ няньки почти всегда ходятъ въ національномъ костюмѣ той провинціи, откуда они родомъ). Послѣ долгихъ просьбъ и угово-

ровъ, а главнымъ образомъ послѣ угрозы уволить весь кордебалетъ, упрямыя танцовщицы согласились на требованія балетмейстера и костюмера. Разучиваніе какого-нибудь новаго балета совершенно не похоже на разучиваніе новой пьесы. Когда ставятъ новую пьесу или оперу, каждой актрисѣ, каждому актеру вручаютъ переписанную роль, и они уносятъ ее съ собой, чтобы изучать и проходить ее дома; при постановкѣ балета изучать и проходить роли приходится исключительно только на сценѣ. Балетные танцы репетировались прежде подъ аккомпаниментъ двухъ скрипачей, теперь же ихъ замѣнилъ піанистъ. Балетмейстеръ самъ продѣлываетъ всѣ жесты,



Г-жа Цукки въ балетѣ «Siéra».

(Съ картины Клэрена).

танцуетъ всѣ па, обозначая каждое особымъ именемъ, напримѣръ: пируэтъ, прыжекъ кошки, па де буррэ и т. д. А танцовщикъ или танцовщица повторяютъ за нимъ. И такимъ образомъ тактъ за тактомъ, па за па, картина за картиной, останавливаясь, повторяя и опять продолжая, проходится весь балетъ. Съ опытнымъ и способнымъ персоналомъ разучиваніе идетъ быстрѣе, чѣмъ можно было бы предполагать по описанію, такъ какъ многія па являются все же повтореніемъ, и достаточно опытному танцовщику или танцовщицѣ услышать мелодію, чтобы припомнить до мельчайшихъ подробностей, какъ танцуется данное па. Многимъ изъ присут-

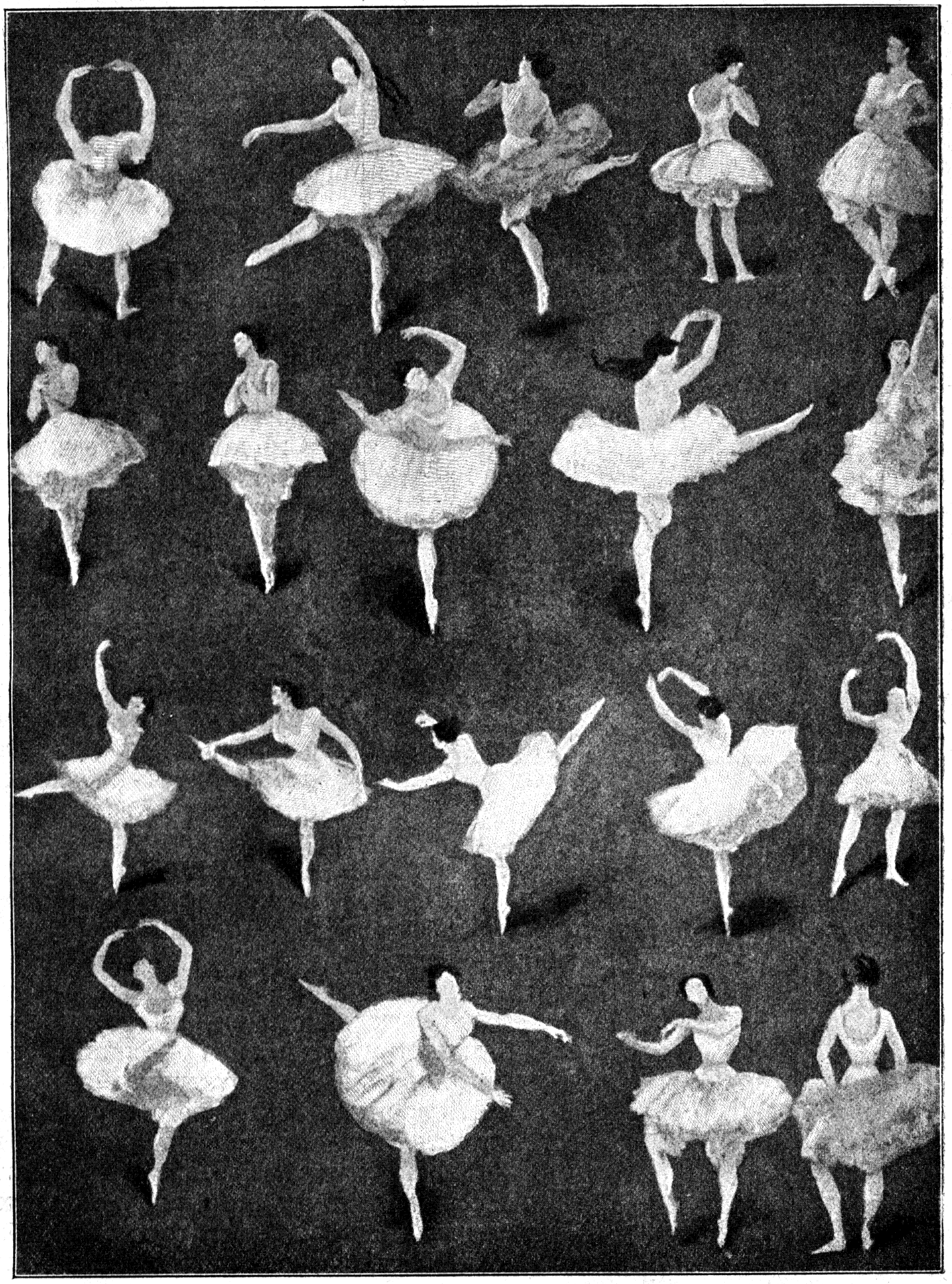


Ля-паваннъ въ парижской Оперѣ.
(Балерина Каррэ). (Съ фотографіи).

ствующихъ на балетныхъ представленіяхъ можетъ казаться, подъ впечатлѣніемъ роскошной обстановки, свѣта, музыки, что жизнь этихъ воздушныхъ, почти неземныхъ созданій, порхающихъ передъ ихъ глазами въ прозрачныхъ покрытыхъ блестками одеждахъ, проходитъ въ радости, весельѣ и въ чудномъ мірѣ грёзъ. Но какъ далека ихъ дѣйствительная жизнь отъ этой кажущейся! Чтобы убѣдиться въ этомъ, стоитъ только заглянуть въ балетные классы и за театральныя кулисы. Съ девяти часовъ утра начинаютъ появляться скромно одѣтыя дѣвочки съ корзинами въ рукахъ,—это младшія ученицы, быть можетъ, будущія корифейки и звѣзды. Теперь же онѣ должны являться въ классъ ежедневно,—лѣтомъ къ десяти часамъ, а зимою къ девяти. Онѣ сейчасъ же переодѣваются въ трико, коротенькія коленкоровыя панталончики и маленькія газовыя юбочки. По знаку учителя онѣ, держась за длинные шесты, идущіе вдоль стѣнъ комнаты, начинаютъ продѣлывать всевозможныя движенія руками, ногами и туловищемъ. Затѣмъ является піанистъ, и начинается настоящій урокъ танцевъ или, вѣрнѣе, упражненіе пяти позицій ногъ. Послѣ часа такихъ упражненій приступаютъ къ выдѣлыванію разныхъ пируэтовъ, арабесковъ, краузе, шассе и тому подобныхъ названій, изъ которыхъ состоитъ хореографическій языкъ, не легко поддающійся изученію,—только послѣ нѣсколькихъ лѣтъ ученія можно научиться понимать его. Подобные подготовительные балетные курсы продолжаются пять лѣтъ, но это еще не все; ученица обязана бывать ежедневно на репетиціяхъ въ качествѣ фигурантки и нѣсколько разъ въ недѣлю участвовать въ подобной же роли на вечернихъ представленіяхъ. Правда, онѣ получаютъ вознагражденіе за вечернія представленія, въ размѣрѣ одного франка за вечеръ, и слѣдующую награду: двѣ пары туфель изъ сѣраго холста, одинъ метръ толстой бумажной матеріи на лифъ, и пять метровъ кисеи на юбку—но иногда вмѣсто награды можетъ явиться наказаніе въ видѣ колпака съ ослиными ушами, надѣваемаго на голову упрямой или невнимательной ученицѣ! Хореографы XVIII вѣка придумали было писать, или, вѣрнѣе, обозначать на бумагѣ танцы, т. е. па, особенными знаками и буквами, и составлять такимъ образомъ родъ учебниковъ или руко-



Ля-паваннъ въ парижской Оперѣ.
(Балерина де-Меродъ). (Съ фотографіи).



Упражненія въ танцахъ въ парижской Оперѣ.

(Изъ альбома Поля Ренуара).

водствъ. Этотъ сложный методъ былъ, впрочемъ, скоро оставленъ. Въ наши дни принятъ совершенно другой методъ преподаванія: профессоръ танцевъ или балетмейстеръ показываетъ руками па, говоря при этомъ, въ какомъ темпѣ каждое изъ нихъ танцуется, ученицы должны подражать ему, т. е. продѣлывать сначала мимически весь урокъ, а затѣмъ только повторяютъ онѣ ногами то, что̀ продѣлывали руками:—такой методъ напоминаетъ нѣ-



Ослиный колпакъ.
(Съ картины Бертье Беллёза).

сколько обученіе глухонѣмыхъ. На урокахъ, въ старшихъ классахъ, присутствуютъ очень часто не только солистки, но даже звѣзды. Такія, повидимому, совершенныя танцовщицы, какъ Розита Мори, Сангали, Субра, Цукки, продѣлываютъ почти ежедневно упражненія «à la barre» (т. е. у шеста), чтобы сохранить гибкость и эластичность. Одинъ изъ современныхъ профессоровъ танцевъ утверждаетъ, что постоянныя, даже ежедневныя упражненія необходимы для каждой танцовщицы. «Никто не знаетъ», — говоритъ онъ, — «всѣхъ трудностей этого искусства; обыкновенная публика не можетъ даже судить объ этомъ, она часто позволяетъ себя ослѣпить какимъ-нибудь блестящимъ фокусомъ посредственности и восторгается ею, и вмѣстѣ съ тѣмъ относится съ большимъ равнодушіемъ къ серіезной и дѣйствительно безукоризненной танцовщицѣ. Первое условіе для хорошей танцовщицы—танцовать одинаково хорошо обѣими ногами. Это кажется на первый взглядъ очень легко, а между тѣмъ это одна изъ самыхъ трудныхъ задачъ—заставить обѣ ноги ни въ чемъ не уступать одна другой, и за этимъ надо строго и постоянно слѣдить. Второе условіе—танцовщица не должна ни на одну минуту упускать изъ вида общую гармоничность всѣхъ своихъ движеній и жестовъ. Подобно тому, какъ красивая статуя должна быть доступна глазу зрителя со всѣхъ сторонъ и представлять, съ какой бы стороны на нее ни смотрѣли, красивое гармоничное цѣлое, точно также и каждое движеніе, каждый жестъ, каждая поза танцовщицы должны быть проникнуты граціей, элегантностью и также соединяться въ одно гармоничное цѣлое. А этого достигнуть не легко, и я совѣтую моимъ ученицамъ изучать картины и



Менуэтъ на сценѣ (поклонъ).
(Съ фотографіи).



Миссъ Мабель Ловъ. (Японскій танецъ). (Съ фотографіи).

статуи великихъ мастеровъ, это для нихъ въ высшей степени полезно. А какъ мало танцовщицъ, а еще меньше танцовщиковъ умѣютъ красиво держать руки или, какъ принято выражаться на балетномъ языкѣ, — обладаютъ красивымъ стилемъ рукъ. Это происходитъ отчасти отъ неумѣлаго преподаванія, но главнымъ образомъ отъ небрежности самихъ артистовъ, которые полагаютъ, что совершенно достаточно развить ноги, и что разъ артистъ или артистка хорошо танцуютъ, все остальное только мелочи, не стоющія вниманія, мелочи, на усовершенствованіе которыхъ не стоитъ тратить времени, а вѣдь умѣніе красиво держать руки и дѣлать ими изящные жесты требуетъ долгаго и терпѣливаго изученія и упражненія».

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ балетныя представленія сильно посѣщались, и даже для оперныхъ абонементовъ балетъ являлся пріятнымъ и желаемымъ зрѣлищемъ, съ нѣкоторыхъ же поръ публика какъ бы утратила интересъ къ балету. На многихъ сценахъ классическіе балетные танцы должны были уступить мѣсто страннымъ, причудливымъ танцамъ, не лишеннымъ впрочемъ иногда и оригинальной прелести; такъ, напримѣръ, танцы знаменитыхъ сестеръ Баррисонъ, Мартини, Лойэ Фуллеръ и Сахаретъ. Самый интересный изъ всѣхъ этихъ экцентричныхъ танцевъ безспорно танецъ серпантинъ; онъ имѣлъ громадный успѣхъ, и вліяніе его даже отразилось на классическихъ балетахъ. Лойэ Фуллеръ, выступившая первая въ этомъ танцѣ, сумѣла достичь посредствомъ извѣстнаго освѣщенія и нѣкотораго обмана зрѣнія самыхъ поразительныхъ, самыхъ блестящихъ эффектовъ. Теперь пошли еще дальше, и многія танцовщицы исполняютъ и болѣе замысловатые фокусы, но у большинства изъ нихъ нѣтъ ни элегантности, ни граціозности, ни легкости Лойэ Фуллеръ.



Менуэтъ на сценѣ. (Поцѣлуй руки). (Съ фотографіи).

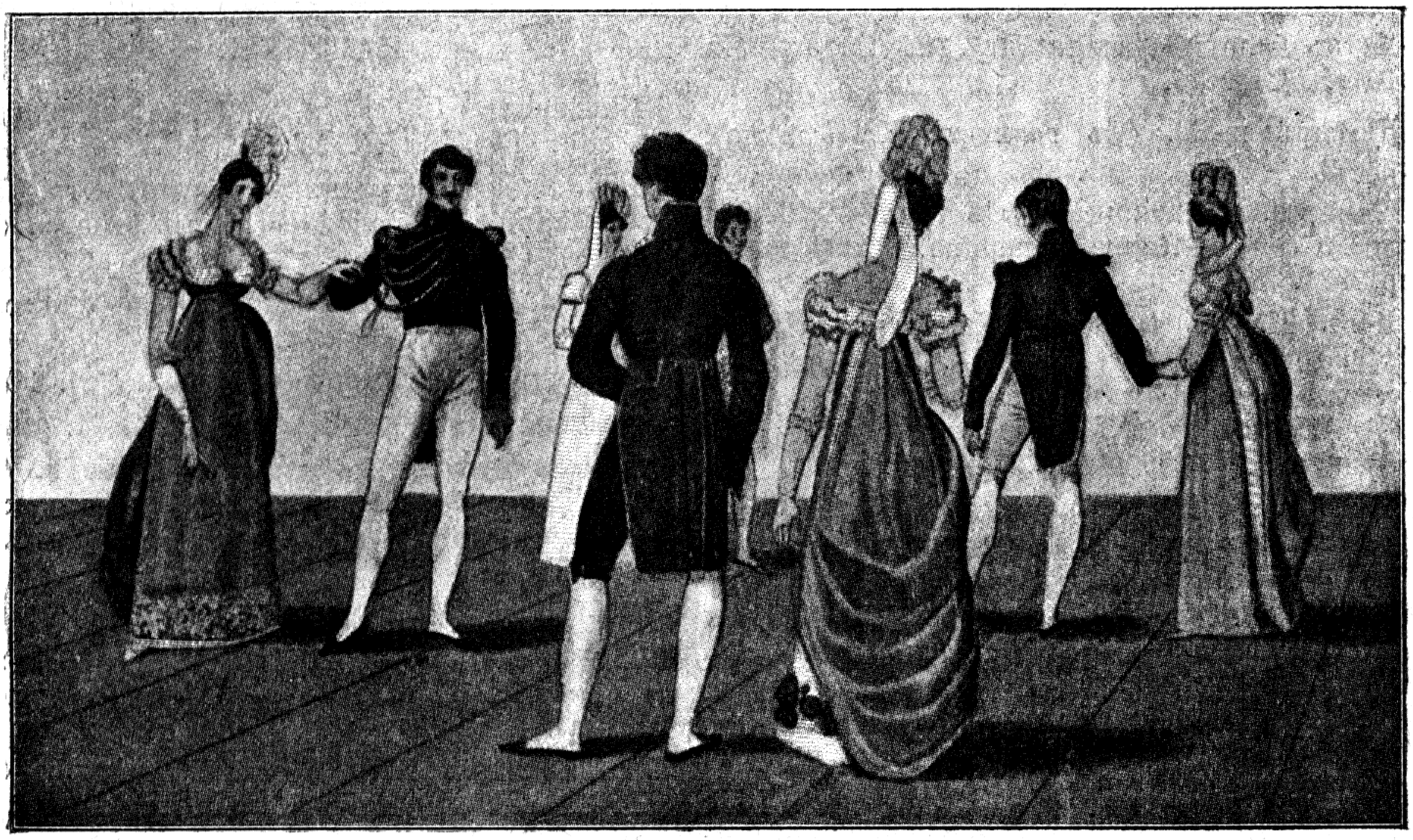
Что̀ касается до публичныхъ баловъ въ Парижѣ, такихъ когда-то популярныхъ, веселыхъ, шумныхъ и людныхъ, то многіе изъ нихъ уже давно

закрылись, а остальные выродились въ самые вульгарные, даже неприличные балы, и танцы, процвѣтающіе тамъ, не заслуживаютъ даже названія танцевъ. Это что-то до того и экстравагантное, натуралистическое и некрасивое, что остается удивляться, какъ могутъ порядочные люди не только принимать въ нихъ участіе, но даже смотрѣть на эти танцы, не имѣющіе ничего общаго съ благороднымъ искусствомъ танцевъ.

КОНЕЦЪ.



Лойэ Фуллеръ. (Танецъ серпантинъ).
(Съ фотографіи).



Шэнъ-англэзъ въ контрдансѣ (1840 г.).

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ПОРТРЕТЫ.

СТАТУИ И БАРЕЛЬЕФЫ.

КАРТИНЫ.

ГРАВЮРЫ, ЛИТОГРАФІИ, РИСУНКИ.



Контрдансъ на балу (1840 г.).